أحمد شرجي

سيميولوجيا الممثل

الممثل بوصفه علامة
وحامل للعلامات



سيميولوجيا المُمثّل

سيميولوجيا المُمثل

المُمثل بوصفه علامةً وحامل للعلامات

أحمد شرجي

الطبعة الأولى 2013
عدد النسخ 1000 عدد الصفحات 192
الإخراج الفني والتصميم دار صفحات

الترقيم الدولي:
ISBN 978-9933-495-11-4



صفحات للدراسات والنشر
سورية - دمشق - ص.ب 3397
هاتف: 095 13 22 11 00963
تلفاكس: 013 33 22 11 00963
جوال: 81 81 41 933 00963
الإمارات العربية المتحدة - دبي - ص.ب: 231422
موبيل 942 442 528 00971
www.darsafahat.com - info@darsafahat.com
الإشراف العام: يزن يعقوب



دار ومكتبة عدنان
طبع – نشر – توزيع
بغداد – شارع المتنبي - بناية المكتبة البغدادية
07901785338 - 07707900655
07901312029 - 07813515055
Email: yaserbook@yahoo.com



أفكار للدراسات والنشر
سورية دمشق ص ب 3397
هاتف 00963112258243
ايميل: afkar2011@gmail.com

أحمد شرجي

سيميولوجيا الممثل

الممثل بوصفه علامة وحامل للعلامات

2013

الإهداء

إلى شخصين أثّر فيّ رحيلهما، ولم أستطع أن أودّعهما،

الأول بسبب المنفى، والثاني بسبب الدراسة:

إلى أبي الحاج شريجي سدخان مالح،

الذي خانه العهد باللقاء، فغادر بلا وداع، ودّعنا بعضنا بعضاً عن بُعد، بَعد سنوات طوال من البعاد، إليك - أيها الزاهد - هذا الجهد.

وإلى:

السيدة الفاضلة Tiny Verstappen، شاءت المصادفات أن أودّعها - أيضاً - عن بُعد، أثناء وجودي بالمغرب، لم ولن أنسى تشجيعها ومساندتها لي.

Aan:

Aan haar as, uitgestrooid op het gras in een tuin in het Zuiden.

Daaruit groeit een bos van intimiteit en liefde.

Nu slaapt ze met rust en respect

المحتويات

الفصل الثالث

المقدمة

انفتح المسرح - بشكل واسع - على المناهج النقدية الحديثة والعلوم الإنسانية، وعلى مشارب مختلفة، منذ اكتشاف الضوء في القرن الثامن عشر، وكذلك الثورة الرمزية الهائلة في النصف الثاني من القرن الثامن عشر. ساهم الانفتاح بتخليص العرض المسرحي من كلائشية الواقعية والطبيعية. وأصبح الرمز والترميز أحد الدعائم الرئيسة التي يستند إليها المسرح، على مستوى النص والعرض.

لقد أحدثت البنيوية والعلوم الإنسانية تطوّراً مهمّاً على مستوى الأدب، ممّا انعكس ذلك على تطوّر المسرح أيضاً، من خلال طروحات مدرسة (براغ) للسيمياء في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي؛ بدأ معها يُنظَر إلى العرض المسرحي بوصفه منظومة علامات، يشكّل مجموعة أنساق بصرية ولغوية، تعمل بالتجاور، وكذلك بدأ الحديث عمّا يُسمّى اليوم بـ (سيميولوجيا المسرح).

وإن المُمثّل يجسّد علامة قائمة بذاتها. تعمل بنظام الإنابة مرة، ومرة أخرى تمثل نفسها. لأن المُمثّل (شخصاً)، يكون أيقونة اجتماعية، لكنه على المسرح، يكون علامة، بوصفه نموذجاً لشخصية حياتية، والشخصية علامة على الخشبة.

وهذا يقودنا إلى سؤال جوهري هو: هل وُصف المُمثّل بالعلامة مع طروحات حلقة (براغ)؟ أم أنه علامة منذ بدأ المسرح عند الإغريق؟ ومحاولة الإجابة عن السؤال المحوري الرئيس الآتي: وهل إن المُمثّل علامة في العرض المسرحي؟ وإنْ كان كذلك، فكيف اشتغل سيميولوجياً؟ هذا ما سيحاول هذا الكتاب تناوله ودراسته في فصوله.

الكشف عن الوظيفة العلاماتية للمُمثّل داخل العرض المسرحي، كذلك وظيفة المُمثّل المزدوجة، بوصفه علامة وحاملاً للعلامات، وما تفرضه هذه الازدواجية من عملية بحثية في الاشتغال.

وسيرسم الكتاب له هدفاً محدداً في الكشف عن اشتغال المُمثّل/ العلامة، في العرض المسرحي، وبالتوقّف عند حدود النظريات التمثيلية (سنتحدث عنها بوصفها عرضاً مسرحياً) التي ساهمت بتطوّر المُمثّل والعملية التمثيلية، وأهمّيّة تلك النظريات عبر منتخبات مقصودة. تتبع تطوّر المُمثّل\العلامة، في العرض المسرحي، كيفية اشتغاله في النظريات التمثيلية، لأن صيغة العلاقة في الواقع بين (الدال/ المدلول)، يمكن أن تطبَّق على أي وسيلة اتصال حياتية أو فنّيّة، ما يتيح لنا المعالجة سيميولوجيا لخطاب المُمثّل وإحالاته، داخل المنظومة العلاماتية.

ويُعدّ هذا الكتاب حفراً نظرياً في النظريات التمثيلية، لتتبّع وضعية المُمثّل، وقد اختار الكاتب النظريات التي ساهمت بتطوّر فنّ المُمثّل.

أحمد شرجي

الفصل الأول

السيميولوجيا

مدخل:

اقترنت سيميولوجيا المسرح بطروحات مدرسة (براغ) في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي؛ حيث بدأ النظر إلى العرض المسرحي، بوصفه منظومة علامات، والمُمثّل بوصفه علامة، وبما أن السيميولوجيا منهج لتحليل النص والعرض، فقد خضع العرض المسرحي - بمجمل عناصره - لتلك المنهجية، ومنها المُمثّل، فلقد سلّطت دراسة (يان موكاروفسكي) المبكّرة الضوء على أهمّيّة كل ما يصدر عن المُمثّل، من خلال تحليله إيماءات وإشارات (شارلي شابلن).

يؤكّد تاديوز كاوزان T. Kowzan، على ريادة مدرسة براغ، بما يُسمّى اليوم بـ (سيميولوجيا المسرح)، ويستند بذلك لطروحات أعضاء المدرسة.

لكنْ؛ يري فلتروسكي Jan Murkarovsky فنّد كل ذلك بدراسته (سيميولوجيا الفرجة تبحث عن ماضيها)، و"الحقيقة أن مفهوم المسرح - كمنظومة من العلامات - هو مفهوم قديم جداً. وعليه، فإذا كان تاريخه لم يُدرَس بطريقة منتظمة، فذلك لأن السيميولوجيا المسرحية المعاصرة استَلهمت في البداية علم

اللسانيات العام والتحليل السيمانطيقي للنتاج الأدبي وسيميولوجيا الفنّ"[1]، وأشار فلتروسكي، إلى أن القدّيس أوغسطين، كان أول مَن أشار إلى العلامة، من خلال الإيماءات والإشارات في عمل المهرّجين آنذاك.

وبما أن المُمثّل أهم عنصر في العملية المسرحية؛ فإنه يمثل العلامة الأكثر وضوحاً، ويمكن قراءته من دون عناء، إزاء حضوره المادي المحسوس على الخشبة. فقد احتفظ المُمثّل بسلطته المادية داخل العرض المسرحي، منذ المسرح الإغريق، إلى الآن، بقوة إحساسه ومشاعره، وكذلك وظيفته - وسيطاً - بين العرض والمُتفرّج. على الرغم من التطوّر الهائل في المسرح، ومحاولات تهميشه وإقصائه، خاصّة في مسرح القرن العشرين، ظل مهيمناً على الخشبة.

هنا نصل إلى السؤال الأداة المهمّة لتحوّل فرضيتنا المخصوصة.. والسؤال هو: هل يمثل المُمثّل علامة في العرض المسرحي، منذ أن تعرّفنا على المسرح عن طريق التراجيديات اليونانية؟ وسنحاول الإجابة في هذا الكتاب عن السؤال الآتي: هل إن المُمثّل علامة في العرض المسرحي؟ وإن كان كذلك، فكيف اشتغل سيميولوجياً؟ والذي نجده جوهر اشتغال حفرنا المعرفي داخل نظريات التمثيل الكبرى. وقبل الشروع بالإجابة عن السؤال لابد أن نعرف معنى العلامة. والأخيرة عرّفها معجم المصطلحات الأساسية في علم

[1] - فلتروسكي، يري، سيميولوجيا تبحث عن ماضيها، تر: د. حسن المنيعي، في، المسرح والسيميولوجيا، منشورات سليكي أخوان، ط1، 1995، ص29.

العلامات، بأنها "أيّة وحدة ذات معنى، يتمّ تفسيرها باعتبارها تحلّ محلّ أو "تنوب" عن شيء آخر، غيرها، هي نفسها"[1]. وفي المعجم الفلسفي هي "رمز أو حركة للدلالة على أمرٍ ما، واللغة نسق من الإشارات، وتسمّى علامة"[2]. وعند عالم الأنثروبولوجيا آشلي مونتاجو Ashley Montagh هي "(دلالة ملموسة) امتلاك معنى كامن محدد. ومشابه تقريباً هذا هو الحال؛ (افعلْ شيئاً حيال ذلك)"[3].

وعرّفها باتريس بافيس Patrice Pavis مسرحياً، بإيحاء سوسوري: "تُعرّف العلامة المسرحية كتوحّد بين دال ومدلول، وبشكل أكثر تحديداً؛ هي "أصغر وحدة حاملة لمعنى ناتج عن تأليف بين عناصر الدال وعناصر المدلول، هذا التأليف يولّد دلالة العلامة"[4].

ونعرّفها تعريفاً إجرائياً، يتّفق مع ما نريد الوصول إليه، فالعلامة: هي نتاج عملية شراكة اشتغالية ما بين الدال والمدلول، تمثل ذاتها، وتنوب عن شيء آخر غيرها.

[1]- تشاندلر، دانيال، معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)، تر: شاكر عبد الحميد، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، 2002، ص197.

[2]- المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، جمهورية مصر العربية، 1983، ص 14.

[3]- Encyclopedia Britanica: http: / / www. britannica. com/ EBchecked/ topic/ 129024/ communication/ 21928/ Signals#ref=ref384017 .

[4]- patrice pavis, dictionnaire du theatre, Arman Colin, Paris ,2009, 324 .

1- الأصول والبدايات:

شكّل ظهور المنهج البنيوي في بداية القرن العشرين على يد العالم السويسري فيرديناند دو سوسير F. De Saussure ثورة علمية كبرى في العلوم الإنسانية، تجاوزت دراسة اللغة إلى باقي الظواهر التواصلية في حياة الإنسان، مؤسّساً - بذلك - علماً جديداً، أُطلق عليه (علم السيميولوجيا La sémiologie). ويعود أصل المصطلح إلى اليونانية؛ حيث Séméion تعني علامة، وLogos الذي يعني الخطاب. ونجد تسمية هذا العلم مستعملة - كذلك - على شاكلة مصطلحات أخرى؛ مثل علم الاجتماع Sociologie، وعلم الأديان Théologie (اللاهوت)، وعلم الأحياء Biologie، وعلم الحيوان Zoölogie... إلخ، وبامتداد أكبر لكلمة Logos العلم، يكون تعريف السيميولوجيا بأنها علم العلامات، على حدّ تعبير دو سوسير[1].

تكشف لنا الأصول اليونانية للمصطلح على مدى شيوع استخدام جذوره في الفلسفة اليونانية القديمة، فلقد اهتمّ فلاسفة اليونان بالعلامات وإشكالية المعنى والتأويل. ويرجع الإيطالي (أمبرتو إيكو)[*] مراحل استخدام المصطلح إلى أربع مراحل:

- إلى الرواقيين "stoiciens"، وهم أول مَن قال بأن للعلامة Signe وجهين: دالٌ ومدلولٌ Signifiant-Signifite.

---

[1]- يُنظر برنار توسان، ما هي السيميولوجيا؟، تر: محمد نظيف، إفريقيا الشرق، ط 2، 2000، ص9.

[*]- أمبرتو إيكو (1932) سيميائي وروائي إيطالي. سعى في كتابه نظرية السيميائية (1976) على المزج بين منظور هيلمسليف البنيوي وسيميائية بورس المعرفية التفسيرية. ابتكر مصطلحات كـ سيرورة المعنى اللامتناهية، ومفهوم تتالي التأويل، النصوص المغلقة، وفك التشفير المُستبعد. (بإيجاز عن أسس السيميائية، سبق ذكره).

- إلى القدّيس الجزائري (الأصل) أوغسطين[**] الذي يعدّه إيكو أول مَن طرح سؤال: ماذا يعني أن نُفسّر ونُؤوّل؟

- إلى العصور الوسطى، التي اتّسمت بكونها حقبة التأمّل بالعلامات واللغة.

- أما المرحلة الرابعة فقد تمّ فيها تشظّي نظرية العلامات والإشارات مع المفكّرين الألمان والإنكليز في القرن السابع عشر[1].

وينبغي - بعد ذلك - القول: إنّ إرجاع المصطلح إلى قدماء فلاسفة اليونان، لم يحدّ من اختلاف التسمية في الثقافات الأخرى بعد شيوع علم السيميولوجيا في القرن العشرين، فالناطقون بالفرنسية يتداول معظمهم مصطلح (سيميولوجيا La sémiologie) الذي أطلقه سوسير، بينما نجده عند الناطقين بالإنكليزية (سيميوطيقا Semiotics)، والذي استعاره بورس CHS. Peirce من جاك لوك Johan Locke الذي أصدر كتابه (مقال حول الفهم البشري 1890)، وأطلقه بورس في نظريته حول العلامات، ثم دوّنه أتباعه، وأشاعوه.

ولكنْ؛ على الرغم من هذه الاختلافات في استخدام المصطلح، التي مصدرها مريدو كلّ من سوسير وبورس، كما ذكرنا سابقاً، بين المشتغلين في علم السيميولوجيا، كان هناك قاسم مشترك بينهم جميعاً "فهم يتفقون حول أمرين أساسيين على الأقل تمثل أولهما في أن موضوع

---

[*]- القدّيس أوغسطين 354- 43- م، لاهوتي وفيلسوف كاثوليكي. يُعدّ كبير مفكري النصرانية في عهودها الأولى. اعتنق النصرانية عام 386، ودافع عن الكنيسة دفاعاً قوياً. حاول التوفيق بين الفكر الأفلاطوني وبين العقيدة النصرانية. أشهر آثاره سيرة حياة ذاتية بعنوان اعترافات Confessiones حوالي عام 400 م ومدينة الله De Civitate Dei 426-413. (بإيجاز عن معجم أعلام المورد، منير بعلبكي، دار الملايين، بيروت، ط1، 1992).

[1]- المناصرة، عز الدين، في، السيميائية الأصول، القواعد والتاريخ، مجموعة باحثين، تر: رشيد بن مالك، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، عام 2008، ص26.

السيميائيات هو العلامات، وأن الموضوع الثاني يتجلّى في أن هذه العلامات تشتغل بوصفها نسقاً شكلياً"[1].

لعل الاختلاف الأكبر بين الباحثين تجلّى في كيفية توظيف المصطلحين، بوصفهما مترادفين، فمنهم مَن جعل السيميولوجيا تتضمّن (السيميوطيقا)، والآخر جعل السيميوطيقا تستوعب السيميولوجيا.

فأصحاب الرأي الأول وجدوا في السيميولوجيا العلم الذي يدرس كل الأنساق العلاماتية، ومصطلح السيميوطيقا لتحديد تلك الأنساق، معلّلين ذلك بأن اللغة هي سيميوطيقا، وكذلك الإيماءة.

وجد أصحاب الرأي الآخر أن السيميوطيقا أكثر عمومية من السيميولوجيا؛ لأن السيميوطيقا تهتم في كيفية اشتغال المعنى في التواصل الإنساني بشكل عام، سواء كان ذلك مقصوداً، أم غير مقصود، بينما السيميولوجيا تتعامل مع كيفية اشتغال المعنى في قطاعات محددة؛ كالسينما والمسرح والأدب. وقد تبنّى هذا التصور الباحث ميتز كرستيان Christian Metz (1931-1993)[*] الذي اقترح أن يخصّص مصطلح سيميوطيقا البورسي للنظرية السيميائية العامة، ويخصّص مصطلح السيميولوجيا السوسيري للكيفية التي تشتغل بها العلامات في حقول الحياة الاجتماعية المختلفة؛ بينما نجد الإيطالي أمبرتو إيكو قد ميّز بين المصطلحين على وفق مرجعيتهما لعلم اللسان، "فالسيميولوجيا تميل

[1]- العماري، محمد التهامي، حقول سيميائية، إعداد وتر، منشورات مجموعة من الباحثين الشباب في اللغة والأدب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس 2007، ص11، وما بعدها.

[*]- ألسني فرنسي وسيميائي بنيوي تأثر - على وجه الخصوص - بهيلمسبيف ولا كان، ركّز ميتز على سيميائية الأفلام، وخاصّة في ما يتعلّق بالشيفرات السينمائية. (بإيجاز عن أسس السيميائية).

- في نظره - إلى استعارة نماذج اللسانيات ومفاهيمها، وإجراءاتها المنهجية، لتعمّمها على ظـواهر إنسانية، في حين تجنح السيميوطيقا إلى الاستقلال من علم اللسان، واصطناع مفاهيمهـا الخاصّـة بها"[1].

وعلى الرغم من كل هذه الاختلافات التي سبّبتها طروحاتُ العالمين اللغويين فيردينانـد دو سوسير الأوروبي، وشارل شاندرس بورس عالم المنطق الأمريكي، فإنهما يجهلان بعضهما بعضـاً؛ حيث كان كل واحد منهما يعمل بعيداً عن الآخر من أجل تطوير نظريته. وعلى الـرغم مـن أن دو سوسير لم يعمّر طويلاً، لكنه نجح في التوصل إلى نتائج أكثر عمقـاً في مشروعـه اللغـوي. ومـا وصلنا منه هو مجموعة محاضرات ألقاها على طلبته، حاله حال سقراط. فلم يكتب أبـداً، لكـن "تلامذته ومسـاعدوه الأقربـون؛ شـارل بـالي وجـورج سشـهاي، هـما اللـذان جمعـا تسـجيلاتهما الخاصّة من خلال محاضرات أستاذ جنيف وبعض الوثائق التي عُثر عليها بعد وفاته هنا وهنـاك لتصـنيف الكتـاب المشـهور: "محـاضرات في علـم اللسـان العـام" الـذي يظهـر لأول مـرة سـنة 1916"[2]. وقد كـان لـنشر هـذا الكتـاب أثـر مهـمّ في تحطـيم النظريـات الفينولوجيـة القديمـة، وأخذت تخصّصات عديدة فلسـفية وأدبيـة واجتماعيـة، وكـذلك جنسـيات متعـدّدة ومختلفـة، فرنسية، أمريكية، روسية، دنماركية، ألمانية، تهتم باللسانيات كعلم وليد جديد، يميط اللثـام عـن ماهية الظاهرة اللسـانية ؛ حيـث كانـت مفـاهيم الـدال والمـدلول والمرجـع ، بوصـفها مفـاهيم ضد تكاملية اللغة كـكلام ، واعتباطية الدليل، لأنها "لأول مرة تدرس اللغة مـن جانبهـا الشـكلي

1- التهامي، مصدر سابق، ص ص 12-13.

2- توسان برنار، مصدر سابق، ص39.

الصوري، وفي تكامل المادة الصوتية اللسانية بدلالة اللغات، ثم تجاوز الثنائية الكلاسيكية "الجوهر - الشكل" لفائدة نظرية، تحيط - من قريب - بحقائق العلاقة بين شكل التعبير ومحتوى التعبير..."[1].

لم يكن علم السيميولوجيا علماً متكاملاً مع دو سوسير. قد يكون ذلك راجعاً لسنوات عمره القصيرة (عاش 56 عاماً)، لكنه تنبّأ بولادة علم مستقل هو (السيميولوجيا Sémiologie)، انطلاقاً من أن "اللغة نظام من العلامات التي تعبّر عن أفكار، ومن هذه الناحية، فهي مماثلة للكتابة وأبجدية الصم والبكم والطقوس الرمزية وصيغ الاحترام والإشارات العسكرية، وعلى الرغم من هذه المماثلة، تبقى اللغة أهم الأنظمة. ولذلك يمكن أن نؤسّس علماً يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، فيشكّل هذا العلم جزءاً من علم النفس الاجتماعي، وسنطلق عليه اسم علم العلامات أو السيميولوجيا Semions، علامة باليونانية، وسوف يكون علم اللغة Linguistique قسماً من السيميولوجيا"[2].

وسعى دو سوسير لتأسيس علم مستقل، يدرس مختلف الظواهر الإنسانية، وما اللغة إلا جزءاً منها، لهذا "يمكن تصوّر علم يدرس حياة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية، وسيشكّل جزءاً من السيكولوجيا الاجتماعية، ومن ثم؛ جزءاً من السيكولوجيا العامة، وسنطلق عليه اسم السيميولوجيا Semions، وسيعرّفنا هذا العلم بماهية العلامات، والقوانين التي تحكمها. لكن هذا لن يمنعه من الحقّ في الوجود، وموقعه محدّد سلفاً"[3].

---

[1] - نفسه، ص39.

[2] - المناصرة، مصدر سابق، ص33.

[3] - التهامي، مصدر سابق، ص6.

نستشفّ من هذا أن سوسير قد مهّد للنظرية السيميائية، وقد وضع أرضيتها الخصبة للباحثين من بعده. وتطوّرت النظرية السيميائية وفق ما طرحه سوسير، الذي كان بمثابة الأفق الذي يتحرك فيه هذا العلم الجديد، من خلال انفتاحها على دراسة الظواهر الإنسانية المختلفة، وكذلك دراسة اللغة صورياً، أكثر من كونها لغة تخاطب. تنبّأ (سوسير) بإمكان ولادة علم يدرس العلامات باختلاف أنساقها. ولا يقتصر هذا العلم على علم اللسانيات حسب، بل يكون علم اللسانيات فرعاً منه. والبحوث التي تدرس السيميولوجيا لاحقاً، يمكن أن تطبّق في مجال اللسانيات. وإذا كانت السيميولوجيا تحتضن اللسانيات على مستوى الموضوع، كما يذهب سوسير، فإن اللسانيات قدّمت منهجاً للسيميائيات تسير وفقه، بوصف اللسانيات هي الأرضية، التي تأسّست عليها النظرية السيميائية.

ويعدّ سوسير علم اللسان النموذج الذي ينبغي على السيميائيات أن تسير على منواله. لهذا؛ نجد اللغة تحتل مكانة مُتميّزة في أنظمة العلامات، ويذكر سوسير "...أن العلامات التي تتميّز بالاعتباطية المطلقة تحقّق أكثر من غيرها العملية السيميولوجية، ولهذا السبب، فإن اللغة - وهي أكثر الأنظمة التعبيرية تعقيداً وانتشاراً - هي أكثرها تمثيلاً للعملية السيميولوجية. ومن هذا المنطلق؛ يمكن أن تصبح اللغة النموذج العام لكل السيميولوجيات، بالرغم من كونها نسقاً خاصّاً، فحسب"[1].

[1] - التهامي، مصدر سابق، ص16.

2- السيميولوجيا

لا يغفل أحد من المشتغلين بالسيميولوجيا الدور الريادي للسويسري دو سوسير، على الرغم من اختلاف استخدام المصطلح بين مستعمليه، فالناطقون بالفرنسية كانوا قد أشاعوا استخدام (السيميولوجيا) نسبة إلى معلّمهم دو سوسير، والناطقون بالإنكليزية استخدموا "السيميوطيقا" نسبة إلى الأمريكي بورس، حتى شاع استخدام مصطلح السيميائية في وقتنا الحاضر، بوصفه مصطلحاً أعم وأشمل، ويدرس كل الحقول الإنسانية، بعد أن اتسمت اشتغالاتهما الأولى في التعريف الأساس للإشارة، خاصّة بالنسبة لـ"دو سوسير".

وقد طوّر بورس صنافات منطقية مفصّلة لأنماط الإشارات. وهكذا أصبحت الأرض ممهّدة للبحوث السيميائية بتعريف الشيفرات والاصطلاحات التي تنظم العلامات، وأيضاً تطبيقها. والسيميولوجيا - كما عرّفها قاموس أكسفورد - هي "علم دراسة العلامة (sign) ونسقها.... المفهوم مُستمدّ من سوسير، ويُنظر إليه على أنه مزيج من الدال (العنصر المادي والصوت أو العلامات على الورق)، والمدلول (المفهوم في حالة اشتراكه مع الدال)، والاثنان متلازمان وموصولان معاً كقطعتي ورق"[1].

انطلق مشروع دو سوسير السيميولوجي الذي بشّر به في عام 1894 من اللغة، ما سيؤدّي إلى علم جديد، سيُطلق عليه السيميولوجيا، وسيدرس هذا

1- Marshall, Gordon, Oxford Dictionary of Sociology, 2nd Edt. , Reading, England, 1998, P. 59.

العلم دور العلامات كجزء من الحياة الاجتماعية، وكذلك سيكون جزءاً من علم النفس. وسيقوم هذا العلم بدراسة الطبيعة والقوانين التي تحكم العلامة، وليس هناك ما هو أفضل من دراسة اللغة لإظهار العملية السيميولوجية.

بينما كان بورس - وهو بعيد عن أوروبا، في الضفة الأخرى من العالم - يشتقّ مصطلحاته من جون لوك Johan Locke. منطلقاً في مشروعه، من المنطق، الذي أطلق عليه (الدستور الشكلاني للإشارات)، وجد أن المنطق "بالمعنى الواسع للكلمة.... تسمية أخرى للسيمياء"Sémeiötike" الدستور شبه الضروري والشكلاني للإشارات. وعندما أصف الدستور بأنه "شبه ضروري" أو شكلاني، أعني أننا نطّلع على سمات الإشارات في أثناء اكتساب المعرفة... وتقودنا سيرورة لا أعترض على اعتبارها تجريداً، إلى طروحات، تتميّز بأنها تحتمل الخطأ، وهي كذلك، بمعنى من المعاني، غير ضرورية أبداً من ناحية ما يجب أن تكون عليه سمات كل الإشارات التي يستخدمها عقل "علمي"، أي عقل يستطيع أن يتعلّم بوساطة التجربة"[(1)].

نستنبط من هذا التعريف أن المنطق ما هو إلا تسمية أخرى للسيمياء، مستنداً إلى الشمولية التي يتمتّع بها علم المنطق، بالمعنى الواسع للكلمة، والسيمياء تمتاز بهذه الشمولية أيضاً، نظراً لكونها تدرس كل العلامات التي تحيط بالإنسان، وأيضا العلامات التي تصدر منه. وقد اختزل أمبرتو إيكو هذا المفهوم بتعريفه للسيمياء بالقول: " تُعنى السيميائية بكلّ ما يمكن

---

[1]- تشاندلر، دانيال، أسس السيميائية، تر: د. طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، أكتوبر 2008، ص30.

اعتباره إشارة"[1]. وهذا الاختزال فكّ لنا الالتباس في فهم ماهية السيميولوجيا، ووظيفتها، وحتى حياديتها من المفهوم الدلالي، كونها تهتمّ بكل ما نعدّه علامة، مهما كان نوع هذه العلامة، ومصدرها.

يشير رومان جاكوبسون Roman Jakobson (1896- 1982)[*] إلى أن "فضيلة سوسير العظيمة هي إفهامنا - بوضوح (...) - أن شيئاً ما عرضياً يؤدّي دوراً، بصورة لا واعية"[2]؛ كذلك؛ فإن السيميائية "تتناول المبادئ العامة التي تقوم عليها بنية كل الإشارات أيّاً كانت، كما تتناول سمات استخدامها في مرسلات وخصائص المنظومات المتنوّعة للإشارة ومختلف المرسلات التي تستخدم مختلف أنواع الإشارات"[3].

وعلى الرغم من أن جاكوبسون اقترب - بطرحه هذا - من طروحات كلّ من "دو سوسير" و"بورس"، كون السيميائية تُعنى بكلّ ما يمكن عدّه علامة، لكن طروحاته أخذت منحى آخر. فإذا كانت اللغة منظومة سيميائية خالصة، فإنه يتحتّم "أن تأخذ دراسة الإشارات بعين الاعتبار البنى السيميائية التطبيقية، كأسلوب البناء واللباس والطهي.... كل بناء هو - في الوقت عينه - نوع من الملجأ والمرسلة. كذلك كلّ لباس يلبّي - بالتأكيد - متطلّبات نفعية، وتظهر فيه - في الوقت عينه - خصائص سيميائية

1- نفسه، ص28.

(*)- رومان، ياكبسون: ألسني بنيوي ووظائفي روسي. كان له دور في تأسيس مدرسة موسكو(1915) ومدرسة براغ (1926)، وارتبط اسمه بمدرسة كوبنهاكن بين عامي 1939و 1949. تأثّر إلى حدّ كبير - منذ بدايات القرن العشرين - بأفاهيم بورس (بإيجاز عن أسس السيميائية، مصدر سابق).

2- رومان، ياكوبسون، محاضرات في الصوت والمعنى، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، ط1 الأولى 1994، ص20.

3- تشاندلر، دانيال، أسس السيميائية، مصدر سابق، ص32.

متنوّعة"[1]. ويفسّر ذلك بقوله "تبدو الإشارة - بطبيعة الحال - اعتباطية، عندما يُنظر إليها من منظور التشابه، أي عندما نقارن دوال إشارة ما والمدلولات نفسها في لغات مختلفة، إلا أنها - كما بيَّن بنفينيست Benveniste [*] - لا تعود اعتباطية Arbitrariness لكل لغة تُدرَس في ذاتها، عندما يُنظر إليها من منظور التجاور Contiguity، ويعدّ هذا علاقة ضرورية بين الدال والمدلول"[2].

يجد جاكوبسون - أيضاً - أن الألسنية ليست سوى أحد فروع علم السيميولوجيا. ومن ثمّة؛ فإن القوانين التي تكتشفها السيميولوجيا هي قوانين تنطبق على الألسنية، لأن "المسألة الألسنية هي أولاً - وإلى أقصى الحدود - مسألة سيميولوجية.... ومَن يريد أن يكتشف الطبيعة الحقيقية للمنظومات اللغوية، عليه أن ينظر - أولاً - في القواسم المشتركة بين هذه المنظومات والمنظومات التي تنتمي إلى النوع نفسه.... ويلقي ذلك الضوء على المسألة الألسنية، وغيرها. إن اعتبار الطقوس والأعراف، وما إلى ذلك، إشارات، سيفتح المجال - على ما نعتقد - أمام رؤيتها من منظور جديد، ويجعلنا نشعر بأهمّيّة اعتبارها ظواهر سيميولوجية، تفسّرها قوانين السيميولوجيا"[3].

وهذا ما أكّد عليه دو سوسير، بأن الألسنية هي جزء من علم أوسع وأكثر شمولية، وهو علم السيميولوجيا. لكننا نجد بأن الباحث الفرنسي

1- نفسه، ص33.

(*)- إميل بنفسيت (1902- 1976) فرنسي الأصل، أحد علماء اللغة العالميين، عدد أعماله ثمانية عشرة كتاباً ومائتين وواحد وتسعون مقالاً، وأهم مؤلفاته " مشاكل على اللغة" 1974.

2- رومان، ياكوبسون، مصدر سابق، ص19.

3- تشاندلر، دانيال، أسس السيميائية، مصدر سابق، ص37.

رولان بارت Barthe Ronland (1915-1980)[*] له رأي معاكس تماما لما جاء به أستاذ جنيف، وهو أن السيميولوجيا جزء من ذلك الكل، على أساس أن لكل العلامات مرجعيتها اللغوية في الدرجة الأولى؛ وأن اللسانيات هي الأصل، وما السيميائيات إلا جزء منها، وهي بمثابة الفرع من تلك الشجرة الوافرة الأغصان.

يستند بارت إلى أن العلامات غير اللفظية الدالة لا يمكنها الاشتغال من دون سند من اللغة، بوصف كل الأشياء والسلوكيات والصور الدلالية تعمل بامتياز، لكنها لا يمكن أن تقوم بذلك، بشكل مستقل، لأن كل الأنساق السيميائية تمتزج باللغة، والشيء عنده يكون دائماً ذا معنى، حتى لو كانت هذه الأشياء لها وظيفة استعمالية يومية، ونستعملها كأدوات، فإنها - في الواقع - تنقل أشياء أخرى، معاني أخرى، الشيء دائماً يتعدّى استعماله اليومي.

ويجد طرح بارت ما يدعمه في حقول متعدّدة، ومنها الموضة ومجال الصورة، فاللباس يحمل دلالات مُتنوّعة، لكن الحديث فيه يصبح عن أخطاء الموضة. ومن المستحيل أن نفعل ذلك من دون وساطة اللغة، ويتساءل بارت: "هل يستطيع اللباس - لكي يدل - الاستغناء عن كلام يصفه ويعلق عليه، ويمنحه دوال ومدلولات وفيرة. حتى يصبح نسقاً من الدلالات؟ إن التواصل الإنساني رهين باللغة، وليس بوسع أيّ عملية سيميائية أن تتجاهل هذه الحقيقية"[1].

[*]- ناقد ومفكر فرنسي، توفي إثر حادث سير. تأثر في أعماله النقدية باللسانيات والتحليل النفسي والأنثروبولوجيا. من مؤلفاته الشهيرة (درجة صفر في الكتابة 1953، أساطير 1957، إمبراطورية العلامات 1970، لذة النص 1973. (بإيجاز عن، أمبرتو إيكون سيميائيات الأنساق البصرية، تر: محمد التهامي العماري ومحمد أدوادا، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية اللاذقية، ط1، 2008.

[1]- بارت، رولان، علامات الموضة، في كتاب حقول سيمائية، مصدر سابق، ص17.

والشيء ذاته ينطبق على الصورة؛ لأنها مصحوبة بتعليقات وعناوين وهوامش في أغلب الأحيان حتى تدعم وظيفتها الدلالية. ويجد - أيضاً - من الصعب تصوّر نسق من الصور أو الأشياء التي تجد مدلولاتها ودلالاتها خارج نطاق اللغة. كل الأشياء - بالنسبة لبارت - مرتبطة باللغة، أو بمعنى آخر، لا يكون لها معنى إلا بوجود اللغة، عالم المدلولات - بالنسبة له - عالم اللغة، فهو الركيزة الأساس التي تستند إليها العلامة، لأن المجالات الصورية - وخاصّة الصور الفوتوغرافية واللوحات التشكيلية - يكتب تحتها تعليقات، من أجل إيصال المعنى للقارئ/ المتفرّج، وهذا الشيء ينطبق - أيضاً - على الإعلانات التي تزحزح معنى الشيء، أي معنى مغاير، معنى آخر، ممّا يحوّل الدال إلى مدلولات مُتنوّعة.

ولعل الدرس الأهم الذي نتعلّمه من السيميولوجيا، هو أننا نتحرك في عالم واسع، تحيط به العلامات من كل الاتجاهات، نعيشه ونتعامل معه، بشكل يومي، لا يمكننا أن نفهم أي شيء إلا بوساطة العلامات والشيفرات التي تنظمها السيميائية، ولا نفكر إلا بوساطة العلامات، كما يقول بورس.

يحيط بنا عالم مليء بالعلامات، في أحيان كثيرة، تكون اللغة عاجزة عن إيصال المعنى الآخر للدلالة، ولا يتم هذا إلا بوساطة زحزحة معنى الدال، وإحالته إلى مدلول، كما يؤكد بارت.

3- فيرديناند دوسوسير F. De Saussure(1857- 1913)

تتكوّن العلامة عند دو سوسير من "دال" و"مدلول"، منبعها اهتمامه بخاصّيّة العلامات اللسانية "الكلمات"، والعلامة اللغوية عنده لا تربط شيئاً باسم، بل تربط مفهوماً بصورة سمعية، وليس المقصود بالصورة السمعية الصوت المسموع، من الناحية المادية، بل الأثر النفسي الذي يتركه الصوت عند المستقبل. التصوّر الذي تستقبله الحواس للصوت، بوصف النسق بين التصوّر والصورة السمعية هو علاقة، وهما عنصران مرتبطان معاً. ولا يمكن أن يعمل أحدهما من دون الآخر، لأن لكل دال لابد من وجود مدلول. والعلاقة ليست كما أُشيع أنها الصورة السمعية، بل هي العلاقة الترابطية بين المفهوم والصورة السمعية، لهذا؛ اقترح دو سوسير الاحتفاظ بكلمة "علامة" للدلالة على الكل[1].

ولقد عَرّف الدال على أنه "الطراز الصوتي"، والمدلول هو "المفهوم"، وكلاهما نفسيّ، وكلاهما شكل، لا مادة، وقد ميّزهما عن بعض بأنه "ليست الإشارة اللسانية صِلة بين شيء واسم، لكنْ؛ بين مفهوم "مدلول" وطراز صوتي "دال". وليس النموذج الصوتي صوتاً، لأن الصوت محسوس. الطراز الصوتي هو الانطباع النفسي الذي يُولّده الصوت عند المستمع، كما يصله كمُعطى عبر أحاسيسه. ولا يمكن تسمية الطراز عنصراً "مادياً"، إلا بمعنى أنه

[1]- سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديد، الدار البيضاء، 2003، ص ص48 -50.

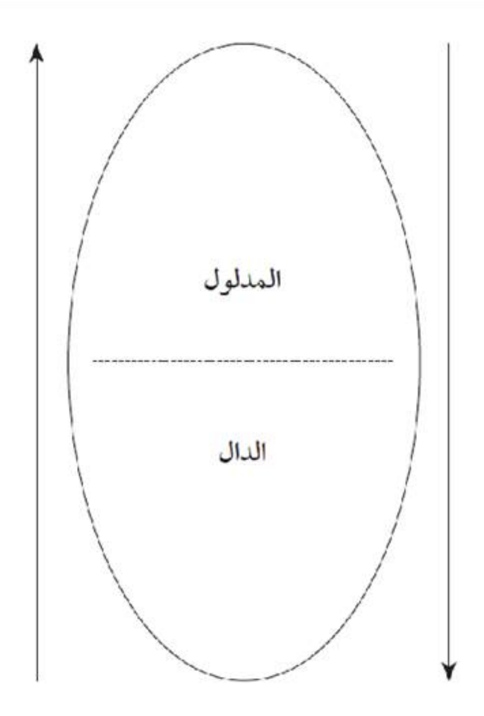
يمثل انطباعاتنا الحسية. وبذلك يمكن التمييز بين الطراز الصوتي والعنصر الآخر المرتبط به في الإشارة اللسانية. وهذا العنصر الآخر هو - عامة - أكثر تجريداً، هو المفهوم[1]، وبهذا التعريف، نجد أن الدال عند دوسوسير يمثل الجانب المادي "المحسوس" للإشارة، شيء يمكن رؤيته أو سماعه، شمّه، تذوّقه، واعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول هي التي تُولّد تعدّدية الاستقبال عند المؤول، وهذه العلاقة بين الدال والمدلول تُسمّى علامة.

لهذا؛ عمل دو سوسير على تقديم المدلول على الدال (شكل1)، لما يحمله من تعدّدية توليدية في المعنى، ناتجاً عن عدم ضرورة الارتباط بينهما، لكنْ؛ لا يوجد دال لا يحمل معنى، وبالمقابل؛ لا مدلول لا يُعبّر عن شكل. لأن العلامة هي مزيج من دال ومدلول، سهل التعرّف عليهما، وبالمقابل - أيضاً - من الممكن أن ينوب الدال عن مدلول آخر، ومن ثمَّ؛ يُولّد علامة أخرى.

يتزحزح معنى المدلول إلى معنى آخر، من خلال تنوّع المفهوم وتشظّيه إلى معانٍ أُخر؛ أي أن دو سوسير يُرجع معنى العلامة إلى المفهوم نفسه فقط، وليس إلى شيء آخر، لأنه يجد أن العلامة اللسانية هي علامة مادّية مجرّدة، مستشهداً بكلمة الشجرة، فإن حروفها الصوتية " ش ج ر ة " تُحيلنا إلى مصدر الشجرة المادي. لكن المدلول يحيلنا إلى مفهومات مغايرة، مفهوم يكتسب خصوصيته الوجودية من ذهنية المستقبل، لذلك؛ فهو "يعتبر أن معنى الإشارات يكمن في علاقتها مع بعضها بعضاً في المنظومة، وليس ناتجة من أي سمات داخلية في الدلالات، ولا عن أي إرجاع إلى الأشياء المادية"[2].

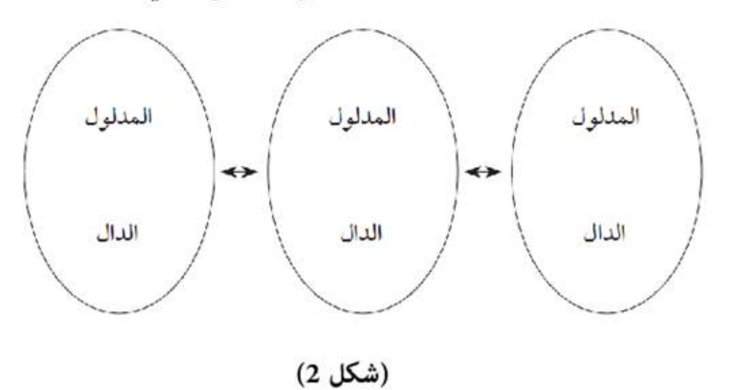
[1]- تشاندلر دانيال، أسس السيميائية، مصدر سابق، ص ص46 -48.

[2]- تشاندلر دانيال، أسس السيميائية، مصدر سابق، ص52.



نموذج دو سوسير (شكل 1)

ويؤكد - أيضاً - على تشظّي العلامة، إلى مجموعة أجزاء، وأن الدلالة مرتبطة في علاقة الأجزاء مع بعضها بعضاً. وتتّخذ قيمة العلامة بالعلاقات في ما بينها من جهة، ومع العلامات الأخرى كمنظومة إرسالية متكاملة، من جهة أخرى، كما في النموذج التالي:



(شكل 2)

ومن ثمّة؛ تتشكّل عملية تركيبية لقيمة الدلالة، التي تنتجها ما يحمله المدلول، لأن العلاقة "ليست غلافاً، تسنده الصدفة إلى الفكر، بل هي عضوه الضروري والأساس. فهي لا تُستخدم من أجل إبلاغ فكر مُعطى بشكل جاهز، بل هي الأداة التي من خلالها يتخذ الفكر شكلاً، ويخرج للوجود، ومن خلالها - فقط - يكتسب كامل معناه"[1].

[1]- بنكراد، مصدر سابق، ص45.

4- شارلساندرس بورس C. S. Peirce(1839-1914).

انطلق مشروع بورس من أرضية فلسفية واسعة، تعود أصولها للمنطق، والظاهراتية والرياضيات والأنثروبولوجيا السلوكية، كل هذه الاتجاهات جعلها بورس مهداً لنظرية عامة للعلامات، هذه النظرية تضم الواقع برمّته، ولا تحظى فيها اللغة بأيّ أهمّيّة خاصّة، "لم يكن بوسعي أن أدرس أي شيء: الرياضيات، الأخلاق، الميتافيزيقا، التيرودیناميك، البصريات، التشريع المقارن، الفلك، السيكولوجيا، علم الأصوات، علم الاقتصاد، تاريخ العلوم، الرجال والنساء، الخمر... إلا دراسة سيميائية"[1].

نستنبط من هذا، أن بورس كان ينظر في دراسته لكل مفصل من مفاصل المعرفة. وأدوات التواصل الإنساني بوصفها أنساقاً علاماتية، أشبه بحركة المجرّات، تشتغل وفق آلية سيميائية متكاملة، لتدلّ على مجموعات ؛ دلالات ومدلولات، تحملها تلك الأنساق.

والعلامة - كما عرّفها بورس - هي "شيء ما، ينوب لشخص ما، عن شيء ما، من وجهة ما، وبصفة ما. فهي توجد لشخص ما، بمعنى أنها تَخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة، أو ربما علامة أكثر تصوّراً، وهذه العلامة التي تخلقها أُسمّيها مفسّرة (مؤول interpretant) للعلامة الأولى. إن العلامة تنوب عن شيء ما، وهذا الشيء هو موضوعها (object)، وهي

[1]- بورس، في حقول سيميائية، مصدر سابق، ص ص6-8.

لا تنوب عن تلك الموضوعة من كل الوجهات، بل تنوب عنها بالرجوع إلى نوع من الفكرة التي أسميناها سابقاً (ركيزة ground) المصوّرة"[1].

وبناء عليه؛ فإن العلامة عند بورس تتكوّن من ثلاث مكوّنات، وهي:

1- **الماثول** représentamen: وهو الحامل المادي للعلامة، ولا وجود له إلا من خلال تحقّقه داخل موضوع بوساطة مؤول. وليس - بالضرورة - أن يكون لفظياً.

2- **الموضوع** object: وهو ما يحيل إليه الماثول، سواء كان واقعياً، أو خيالياً، ويقاربه عند دوسوسير المرجع، وقد ميّز بورس بين نوعين من الموضوعات:

- الموضوع الديناميكي: وهو الموضوع الواقعي الذي لا يمكن للعلامة أن تعبّر عنه طبيعة الأشياء، مكتفية بالإشارة إليه، ويتم اكتشافه من قِبل المؤول من خلال التجربة.

- الموضوع المباشر: وهو الذي يكون جزءاً من أجزاء العلامة، وعنصراً من عناصرها المباشرة.

3- **المؤول** interprétant : يمتاز بدوره الوسائطي؛ أي أنه الوسيط بين الماثول والموضوع، ويتحدّد دوره في تفسير تأويل العلامات[2].

[1]- ش. س. بورس. تصنيف العلامات، تر: فريال جبوريغزول، في كتاب مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار الياس المصرية، القاهرة، عام 1986، ص138.
[2]- العماري، مصدر سابق، ص ص7-9.

وفق العناصر التي تتكوّن منها العلامة، فإنها ستكون على الشكل الآتي:

مؤول

ماثول---------------------- موضوع

الخطّ المتقطع يشير إلى العلاقة بين الماثول والموضوع بأنها ليست علاقة مباشرة، بل تمرّ عبر المؤول، لأنه "لا يمكن الحديث عن العلاقة إلا من خلال وجود المؤول بوصفه العنصر الذي يجعل الانتقال من الماثول إلى الموضوع أمراً ممكناً"[1]. ولأهمّيّة الدور الذي يلعبه المؤول عند بورس، ميّزه في ثلاثة مستويات من التأويل؛ كل مستوى يلعب دوراً مباشراً وغير مباشر، وهذا ما لا نجده عند دو سوسير. وهو:

1- **المؤول المباشر**: ترتبط وظيفته بإدراك العلامة، وهو مرتبط بمعطيات الموضوع المباشرة، وضرورته التأويلية موجودة داخل العلامة، بشكل مباشر، تكمن وظيفته الدلالية الاشتغالية كنقطة انطلاق للدلالة.

2- **المؤول الدينامي**: هو ما يرسمه الذهني والمخيلة للأثر الذي تتركه العلامة، كل ما يؤوله الذهن لها ضمن معطيات استقبالها، وطريقة اشتغال المؤول الدينامي، تختلف عن الأول الذي يقوم على إدراك العلامة نفسها، وتكون حدوده التأويلية أولية، من خلال الفهم المشترك والمباشر، لكن المؤول الدينامي يشتغل وفق تداعيات المؤول المباشر. لأنه لا يمكنه

[1]- بنكراد، مصدر سابق، ص67.

الاشتغال بمفرده، من دون المؤول المباشر، لأنه يتأسّس على أنقاضه.

3- **المؤول النهائي**: لا يشكّل المؤول هذا مستوى دلالياً بالمعنى الحرفي للكلمة. وأيضاً؛ لا يعمل بمفرده ضمن نسق خاصّ، بل يرتبط بحركة المؤول الديناميي، وما يقترحه من إحالات. ولكنْ؛ تكمن قدرته في تحديد مسار العملية التأويلية، ووضعها في مسارها الصحيح. وظيفته الرئيسة هي الوقوف في وجه القوة التأويلية المدمّرة التي يطلق عنانها المؤول الدينامي[1].

إذنْ؛ العملية التأويلية برمّتها عند بورس مرتبطة بعضها مع بعض، فلا يمكن للمؤول الواحد العمل بمفرده، وإنما تكون مستويات التأويل الثلاثة التي اقترحها شبكة علاقات مترابطة. كل مستوى يؤسّس الأرضية الممهّدة، لاشتغال المؤول الثاني (المستوى الثاني). ولا يمكن لأي مؤول أن يعمل بمفرده، بمعزل عن اشتغالات المؤول الذي سبقه. وحتى بالنسبة للمؤول المباشر، والذي يُعدّ المستوى التأسيسي لمستويات التأويل، فإن اشتغاله بمفرده، يبقى عائماً، إذا لم يرتبط بالمؤول الدينامي، الذي يبثّ فيه الحياة، من أجل اشتغاله بشكل طبيعي، ومن ثم؛ يمهدان معاً أرضية مناسبة لاشتغال المؤول النهائي.

[1]- بنكراد، مصدر سابق، ص68-69.

5- مادية العلامة Materiality of the sign

عَدّ فيرديناند دو سوسير أن للدال والمدلول شكلاً نفسياً، غير مادي، واللغة نفسها شكل، وليست مادة، مستشهداً بأن قطار الساعة الثامنة وخمس وعشرين دقيقة ليلاً، يعدّ دائماً قطاراً، وحسب، حتى وإن تغيّرت قاطراته، وتوزيع مركباته، وكذلك العمال، وأيضاً بالنسبة للشارع، يظل الشارع نفسه، حتى لو تم إعادة بنائه وتأهيله من جديد. هذا المثل يحيلنا إلى رؤية دو سوسير للوظيفة الشكلية للغة، وليس بوصفها مادة محسوسة. ولذلك يمكن عَدّ كل الوحدات التي تؤدي الوظيفة نفسها، مصوغات للنمط نفسه، على أساس أن المصوغات التي تُستخدم في بناء الشارع والقاطرات والمركبات والعمال، لا تؤثر في المنظومة الإشارية، للاستدلال على القطار ووقت مغادرته المحطة.

وتتّفق طروحات بورس ودو سوسير على شكلانية العلامة، والعلامة Sign هي "وحدة ذات معنى، تُفسَّر على أنها "تنوب" عن شيء آخر"[1]. وقد عرّفها المعجم الفلسفي بأنها "رمز أو حركة للدلالة على أمر ما، واللغة نسق من الإشارات، وتُسمّى علامة"[2]. لأن اللغة وظيفتها شكلية. ويستند - بذلك - إلى كلمة "رجل"، وأنها لو كُتبت آلاف المرات، وبأشكال عديدة، فستحيلنا إلى المعنى نفسه، وهذا ما يُطلق عليه بورس بمادية الإشارة " بما أن الإشارة لا تطابق الشيء المدلول عليه، لكنها تختلف عنه ببعض نواحيها، فلا بد أنها تملك سمات واضحة، تختصّ بها (...) [لذا] أطلق على هذه السمات

1- تشاندلر دانيال، أسس السيميائية، مصدر سابق، ص434.
2- المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤن المطابع الأميرية، القاهرة، 1983 م، ص14.

الصفات المادية للإشارة"[1]. نفهم من هذا أن المادية هي سمة العلامة، لكنْ؛ ليس بالضرورة أن تكون لها علاقة وظيفية، ونعني الوظيفة التمثيلية للعلامة، لا في تمييز العلامة، ولا في تحديد أنساقها.

لقد ميّز دو سوسير - أيضاً - بين اللغة الحرفية والمجازية على مستوى الدال، وكذلك بين الدلالة التعينية والدلالة الضمنية على مستوى المدلول، ويوصف التعين على أنه تعريف العلامة، ومعناها "الحرفي" أو "البديهي" المتعارف عليه، والدلالة الضمنية.

ويُستخدم المصطلح للخلفية التي ترتبط بها العلامة لكل ما هو ثقافي، اجتماعي، اثني، عقائدي، شخصي، فكري، أيديولوجي، نفسي، سايكولوجي. لأن الدلالة الضمنية مرتبطة بالسياق، وتكون دلالات العلامة الضمنية أكثر تعدّدية عند عملية اشتغالها، من خلال انفتاحها على التفسير، على الرغم من أهمّيّة الدلالة الضمينة، وما تحمله من تعدّدية علاماتية.

ونجد دو سوسير قد ركّز في نموذجه على الدلالة التعينية على حساب الدلالة الضمنية، وهذا ما أكّده بارت، فلقد ميّز دو سوسير الدلالة في طبقات، تكون على مستويين:

الأول: التعيني؛ وفيه العلامة تتشكّل من دال ومدلول.

الثاني: الضمنية؛ تستخدم العلامة التعيّنية "دال ومدلول" كدال، وتضيف إليها مدلولاً إضافياً. وبناء عليه؛ تكون الدلالة الضمنية، علامة تُشتقّ من الدال، علامة تعيّنية، وينتج من التعيّن سلسلة من الدلالات الضمنية، ومن ثمَّ؛ يمكن أن يصبح ما هو مدلول في مستوى ما دالاً في مستوى آخر.

[1]- تشاندلر دانيال، أسس السيميائية، مصدر سابق، ص105.

وبهذا؛ تكون العلامة - وفق هذه الآلية - مـن الاشـتغال للطبقـة الدلاليـة، لا يمكـن أن يكون لها معنى أحادي التفسير، على الرغم من أنه يبدو كذلك، لكن حقيقة الأمر تكون مُحمّلـة بالمعاني.

ولا تبحث السيميائيات - كما يقول سعيد بنكراد - في دلالات جاهزة أو معطاة بشـكل سابق على الممارسة الإنسانية؛ بل إنها تبحـث عـن شروط الإنتـاج والتـداول والاسـتهلاك، كيفيـة الاشتغال بعيداً عن مادتها، لأنها تحيلنا إلى جذر الولادة الاعتباطية، كما أكّد دو سوسير؛ ومن ثمّ؛ إلى عملية تشظّيها ذهنياً عنـد المـؤوِّل، عـن طريـق توليـدها معـاني مُتنوّعـة متعـدّدة، وكـذلك الانفتاح على ولادة معنى المـعنى، كما يُشـار إلى ذلك في التراث العـربي. وهـذا هـو مـا تمتـاز بـه السيميـائيات؛ لأنها عصية على الضبط؛ حيث صعوبة حصر المعنى في نسق علاماتي واحد، أو كما يقول أمبرتو إيكو: إنها تُسلِّم أمرها لمنصّاتها الأصلية.

نجد النموذج السوسيري عند بورس تحت مسمّى آخر هو (سيرورة المعنـى الـلا متناهية)؛ حيث إن التأويل يمكن أن يكون مُمثّلاً إلى علامة أخرى. وبهذا؛ تتشكّل العلامة من "دال ومدلول"، وعندها تسـمّى تعينـاً، والتعـين يكـون دالاً للعلامـة الضـمنية، التـي تحمّله مدلولاً إضافياً. والعلامة الضمنية التي تُشتقّ من دال هي علامة تعينية، ومن ثمَّ؛ نتج من تلك العلامة التعينية سلسلة دلالات ضـمنية، وفي حالـة تغـيّر شـكل الـدال مـع المحافظة على المدلول نفسـه، يمكـن أن ينـتج دلالات ضـمنية جديـدة، تغـيّرات الـنظم،

الأسلوب يرافقه - أيضاً - دلالات ضمنية جديدة ومختلفة، كما في الشكل التالي (شكل 3)[1]:

<table>
<tr><td></td><td>مدلول</td><td>دال</td></tr>
<tr><td>مدلول</td><td colspan="2">إشارة
دال</td></tr>
<tr><td colspan="3">إشـــــارة</td></tr>
</table>

(شكل 3)

استنادا إلى هيلمسليف Louis Hjelmslev (1899-1966)[*] الذي يجد ضرورة دراسة اللسان دراسة محايثة بعيداً عن كل العناصر الخارجية، من أجل الاستفادة في تحديد مستوى الدلالة وأنماط تشكّلها، وقدرة اشتغالها. فإن الدلالة لا تكترث بالمادة الحاملة لها، بل تلعب هذه المادة دوراً في تطوّر الدلالة، وتشظّيها، واستهلاكها، بوصف المؤول هو الذي يشكّل صورة الدلالة، والدلالة هي "شيء، أو معنى، يفيده لفظ، أو رمز ما، منه دلالة الكلمة والجملة"[2].

[1]- تشاندلر دانيال، أسس السيميائية، ص ص 236-246.

[*]- ألسني بنيوي وشكلاني أسّس مدرسة كوبنهاكن، أَوْلى أهمّيّة خاصّة للغة، تبنّى نموذج سوسير الثنائي، لكنه أطلق على الدال تسمية" تعبير"، وعلى المدلول تسمية محتوى"، اعتبر الإشارة مؤلفة من مستويات متداخلة: (محتوى- شكل)، (تعبير - شكل)، و(محتوى - مادة). (بإيجاز عن أسس السيميائية، مصدر سابق).

[2]- المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص 84.

لقد ارتبط مفهوم الدلالة عند بورس بمفهوم السميوزس Semiosis، الذي هـو "مفهـوم يشير - من جهة - إلى القدرة على إنتاج دلالـة مـا اسـتناداً إلى روابـط صريحـة، هـي مـا يشـكّل جوهر العلامة وشرط وجودها، ويشير - من جهة ثانيـة - إلى سـيرورة التأويـل التـي تعـدّ أواليـة ضمنية داخل أيّ سيرورة لإنتاج الدلالة"[1].

والرموز الإنسانية الكبرى مثل الصليب، الهلال، غصن الزيتون وغيرها، كل هـذه الرمـوز هي دال محدّد؛ تحيلنا إلى مدلول واحد، ولكـن هـذا المـدلول قـد يفقـد أحاديّتـه في مجتمعـات أخرى، لأنه لا يحمل نفس المعنى الدلالي، ومن ثمَّ؛ تتمّ قراءته بشكل مغـاير، لأنهـا تتبـع أنظمـة الأشياء. لكن هذا الالتباس الذي يوقعنا فيه بارت، يصبح أكثر تعقيداً عندما يقدّم لنا جواباً أكـثر التباساً؛ حيث "تتوقّف مدلولات الأشياء، في معظم الأحيان، لا على باثّ الرسالة، بل على مُتلقّيها؛ أعني قارئ الشيء. والواقع أن الشيء متعدّد الدلالات؛ أي يمكّنُ لقراءات عديدة، ليس مـن قـارئ إلى آخر حسب، بل ولدى قارئ بعينه أحياناً"[2].

يتوافق طرح بارت مع وضعية المتلقّي المسرحي، في كيفية تلقّيه شيفرات العـرض، خاصّـة إذا كان المتلقّي ينتمي إلى ثقافة أخرى مغـايرة لثقافـة العـرض، لغويـاً، اجتماعيـاً، ثقافيـاً، سياسـياً. فليس من المسلّم به بأن المتلقّي يفكّك شيفرات العرض، كما ركّبها المخـرج، بـل إن المـؤول يعطـي

1- بنكراد، مصدر سابق، ص172.

2- بارت رولان، المغامرة السيميولوجية، تر: عبدالرحيم حزل، دار تينمل للطباعة والنشر، ط1، مـراكش، 1993، ص47.

معاني أخر للأشياء التي يراها. ومن ثمَّ؛ تحمل الدلالات مدلولات متعدّدة حسب قراءة المؤول. على سبيل المثال، بعض القبائل الأفريقية توشم أبناءها بخطّ أو خطّين على الجبين، وكل وشم يختلف من قبيلة إلى أخرى لغرض التمييز، وهذا الوشم عبارة عن نُدب بالسكين، وإذا كان أحد أبناء القبيلة مُمثّلاً مثلاً، في مجتمع أوروبي، فقد يحيل هذا الوشم إلى دلالة مغايرة للمؤول الذي يشاهد العرض، وكأنها جزء من علامات الشخصية، لهذا؛ نجد أن الشيء عند بارت مثل كل دليل، يتميّز بميزتين:

- رمزية لكل شيء، وهي خلفية مجازية، لأنه يحيل إلى مدلول، والشيء له مدلول واحد على أقلّ تقدير، ألوان علم بلد ما، تحيلنا إلى البلد، أو علامة الديك الفرنسي الذي يحيلنا - لا إرادياً - إلى فرنسا، وكذلك الثور الإسباني، وغيرها من الأشياء الرمزية. وهذه الإحداثية الرمزية تقوم على عَدّ كل شيء هو دال لمدلول واحد على الأقل.

- التصنيفية؛ من خلال تصنيفها للأشياء لا إرادياً، وفق وظيفتها داخل المجتمعات الإنسانية التي تنتمي إليها.

يجد بارت في هذا التميّز معوقاً كبيراً؛ لأنه يحول دون دراسة معاني الأشياء، ويُطلق عليه "عائق البداهة". ومن أجل إدراك معنى الشيء، أو زحزحة الدليل البديهي الذي تختزنه الذاكرة الجمعية للشيء "يلزمنا أن نخضع أنفسنا لخلخلة وتفكيك، حتى يتسنّى لنا توضيعُ الشيء، وبنينة دلالته (....) وهي اللجوء إلى نظام للشخصيات؛ حيث يقدم الشيء للإنسان بكيفية استعراضية، تفخيمية وقَصديّة؛ كالإشهار، السينما، أو

المسرح، أيضاً (....) أمكننا - حينئذ - أن نميّز، في الشيء المشخص، دوالا ومـدلولات. فـدوال الشيء هي - بطبيعة الحال - وحـدات ماديـة؛ شـأن كـل الـدوال في أيّ نظـام للدلالـة؛ بمعنـى الألـوان، الأشكال، المصنّفات، والمؤثّثات"[1].

[1]- بارت رولان، المغامرة السيميولوجية، ص ص37 -39.

الفصل الثاني

سيميولوجيا المسرح

مدخل:

اقترنت نظرية العلامة بالموضوع المسرحي، أو ما يسمّى - الآن - بسيميولوجيا المسرح، عند مجيء القدّيس أوغسطين. على الرغم ممّا ذهب إليه أفلاطون بشأن (العلامة اللغوية)، ومكانة معالجته كمنبع فكري كبير ومهمّ، لكن كتاباته النظرية التي تناولت الفنّ المسرحي، كانت تدور حول المحاكاة. ونفس الشيء ينطبق على أرسطو الذي تحدّث بإسهاب عن التراجيديا والكوميديا في كتابه فنّ الشعر، كونها محاكاة أيضاً، فلقد وظّف مصطلح العلامة semeion. لكنه لم يشر إليها كونها علامة مسرحية، أو مختصّة بالفنّ المسرحي، وإنما قصد بها "(الإشارة) و(الحجّة) و(العرض)، أو العلامة الطبيعية (مثل الندب الذي يساعد على التعريف بشخص)"[1].

لكنْ؛ بعد قرنين من الزمن، ذكر أوغسطين بأنه "يقدّم المهرّجون للعارفين بعض العلامات بوساطة تحريك كل أعضائهم، ويخاطبون عيون المتفرّجين"[2]. وفق ذلك، فإن العلامة في المسرح اقترنت بأوغسطين،

[1]- كاوزان، طاديوز، سيميولوجيا المسرح! ثلاثة وعشرون قرناً أو اثنتان وعشرون سنة؟ في حقول سيميائية، تر: محمد التهامي العماري، ص48.

[2]- نفسه، ص49.

بوصف المهرّجين يتقنون بعض العلامات. وهذا معناه هناك دراية بمعنى العلامة، وقدرة تأويلها من قِبل المهرّجين. وكذلك حضورها في ذاكرة الجمهور. ولم تقتصر - حسب ما ذهب إليه أوغسطين - على علامات لغوية، بل الإيماءات والإشارات، كما في تحريك الأعضاء واستخدامها. وهو ما أكّد الحضور القوي لماهية العلامة في الفنّ المسرحي.

وذلك تأكيده [أوغسطين] بأن العلامة تظلّ بلا معنى، لو أنها استمدّت من الطبيعة، بمعنى أنها من دون عملية اشتغال. وبهذا؛ تكون "العلامات التي ينجزها المهرّجون في أثناء رقصهم ستظل عارية من المعنى، لو أنها استمدّت من الطبيعة، وليس من المواضعة والاتفاق"[1]. إذنْ؛ هناك تحليل للعلامة من أجل إيصالها للمتفرّج، عملية فهم متبادلة بين الاثنين، تنتج التحليل السليم للعلامات الحياتية والإيماءات، كذلك كيفية توظيفها واشتغالها.

لعبت البنيوية دور الحاضنة الرئيسة لكل تأسيس جديد للنظرية السيميائية، ما أتاح للباحثين تطبيق العلاقة بين الدال والمدلول على شتّى أجناس الأدب والمظاهر الاجتماعية والفنّيّة، ومنها المسرح. عندما تشكّلت نظرية العلامة في أواخر القرن التاسع عشر، لم تُنشر إلا في أواخر العشرينات والثلاثينات من القرن الماضي. فقد تشكّلت مستقلة بعضها عن بعض، وهنا نقصد السويسري (فرديناند دو سوسير 1857-1913)، والأمريكي (شارل ساندرس بورس 1839-1915)، فلم يحتوِ كتاب دو

[1] - نفسه، ص49.

سوسير (دروس في اللسانيات العامة 1916)، على أيّ إشارة مباشرة إلى المسرح[*]، أو الفنّ بشكل عام، لكنه تنبّأ به " ونستطيع - إذنْ - أن نتصوّر علماً، يدرس حياة الرموز والدلالات المتداولة في الوسط المجتمعي. وهذا العلم يشكّل جزءاً من علم النفس الاجتماعي، ومن ثم؛ يندرج في علم النفس العام، ونطلق عليه مصطلح علم الدلالة Sémiologie (من الكلمة الإغريقية دلالة Sémêion)[**]. وهو علم يفيدنا موضوعه الجهة التي تقتنص بها الأنواع والمعاني؛ كما يهدينا إلى القوانين التي تضبط تلك الدلالات. وما دام هذا العلم لم يوجد بعد، فلا نستطيع أن نتنبّأ بمصيره. غير أننا نصرّح بأن له الحق في الوجود، وقد تحدّد موضعه بصفة قبلية. وليس علم اللسان إلا جزءاً من هذا العلم العام"[1].

وبهذا؛ يؤكد لنا دو سوسير بأن الألسنية ستكون جزءاً من علم أكثر اتّساعاً، ألا وهو السيميولوجيا. والقوانين التي ستكتشف لاحقاً من قِبل - السيميولوجيا، سيتمّ تطبيقها على الألسنية، طالما أنها - السيميولوجيا مازالت - للآن - لم تنشأ بعد. إذنْ؛ مهمّة السيميولوجيا - حسب دو سوسير -

---

[*]- الطبعة التي أصدرتها دار آفاق عربية، بغداد، علم اللغة العام، تر: يوئنيل يوسف، عام 1985. ذكر عبد القادر قنيني في توطئته لترجمة الكتاب "ينبغي أن يُنظر إليه - الكتاب - بعد صدور الوثائق الجديدة والشذرات التي عُثر عليها أخيراً 1996، وظهرت في مطابع جليمار 2002، كونها توضح كثيراً من الأفكار والآراء عن منهج دي سوسير، وطريقة تفكيره، وأصل هذا التفكير، ونموّه، ومشاغله، واهتماماته.

[**]- جاءت في بعض الترجمات (علامة)، مثل محمد التهامي العامري، سعيد بنكراد، منذر العياشي، حنون مبارك.

[1]- يُنظر دي سوسير، فرديناند، محاضرات في علم اللسان العام، تر: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، المغرب، 2008، ص32.

هي الكشف عن تلك القوانين والعوامل والشروط المُؤدّية لنشوء وتكوّن العلامة، أو تحديد عملية التسميؤ، لأن من غير الممكن أن تعمل العلامة، من دون تلك الشروط التي تساهم في نشوئها، ومن ثمّ؛ لابد من توافر قوانين، تخضع لها، وتُحدّد من خلالها عملية التسميؤ.

لكنْ؛ مع بورس، كان الأمر مختلفاً، فلقد كان معجباً بالفنّ المسرحي، وشاهد كثيراً من الأعمال المسرحية، في بيت أبيه، أو في قاعات المدينة. كذلك، فإن زوجته الثانية من أصل فرنسي، كانت مُمثّلة، وحاول أن يترجم لها أحد النصوص المسرحية، لكن الترجمة لم ترَ النور، وفضلاً عن كل ذلك، فلقد نشر مقالة، يتحدّث بها عن إحدى مسرحيات شكسبير (ترويض النمرة)، وهو في سنّ التاسعة عشر. إذاً؛ فليس من الغرابة أن نجد أثراً للمسرح في طروحات بورس، فهو كثيراً ما كان يستعين بأدلّة مسرحية، لتوضيح فكره السيميائي، وفي طرحه لأسبقية العلامة لموضوعها، دعم رأيه لهذا الموضوع الشائك بأدلّة مسرحية:

"قد يتردّد القارئ في قبول فكرة أن الموضوع يؤثر - دائماً - في العلامة (...) فبعض الجرائد تنشر إعلانات لعروض مسرحية لليوم الموالي. فكيف أثّرت هذه العروض في الإعلانات التي سبقتها، والتي أدّت إلى تجمهر المتفرّجين، وهو تجمهر ما كانت العروض لتتمّ بدونه؟ فالقارئ سيقبل - من الآن فصاعداً - بأنه لو لم يكن مدير المسرح متأكداً من أن العروض يمكن أن تُقام، فإنه ما كان سيجرؤ على إعلان ذلك. وهكذا إذنْ؛ إذا رضي القارئ بتوسيع تصوّره للسببية؛ ليستوعب الاستباع

المنطقي، فإنه سيقبل الإثبات الذي مفاده أن المستقبل الواقعي يكون هو السبب الذهني لانتظاره"[1].

انصبّ جواب بورس لتقريب تصوّره لأسبقية العلامة على موضوعها، بأدلّة مسرحية، ما يُثبت بأن المسرح والعلامة في المسرح، هي جزء مهمّ من السيميوطقية البورسية، وليس غريباً - أيضاً - أن فكرته للعلامات وأنواعها حاضرة وبقوة في سيميولوجيا المسرح، أو كما يصفها (تاديوز كاوزان) بالسيمولوجيا الموازية.

والتصوّر الألسني البنيوي لعلاقات الوحدات اللغوية، طرائق تشكّلها واشتغالها، له نظيره في المسرح، وقد استفاد المسرح من تصنيفات بورس للعلامة؛ حيث تقوم على مبدأ أساس هو "أن العلامة شيء تفيد معرفته معرفة شيء آخر"[2]؛ وكذلك؛ فإن "ما يتمّ الكشف عنه من خلال إدراك العلامة ذاتها، نسمّيه - عادة - بمعنى العلامة [...] إنه يتحدّد باعتباره مُمثّلاً ومعبّراً عنه داخل العلامة"[3].

وتصنيفات بورس للعلامة تجاوزت الستّين، تجلّت أهمّيّتها في الدراسات المسرحية فيما بعد؛ حيث اشتغل عليها سيميائيون معاصرون، مثل (بافيس، دينو، هيلبو، فبشر، ليخت، جوهانسن وغيرهم)، لأن العرض المسرحي كاللغة له بنيته الخاصّة، المتجلية في شبكة علاقات لها نسقها

1- كاوزان، مصدر سابق، 57.
2- إيكو، أمبرتو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، ص120.
3- نفسه، ص149.

الخاصّ. وفق التحليل الألسني، بإمكاننا أن نعدّ أصغر وحدة، أو موضوع مادي، سواء كانت هذه الوحدة سمعية، أم بصرية بمثابة علامة.

وهذه العلامة تدخل في علاقة تركيبية اشتغالية مع علامات أخرى، وتخضع لقواعد خاصّة بالمسرح، من خلال اشتغالها في العرض المسرحي زمنياً وفضائياً، ناتج علاقة الاشتغال، يُولّد معنى أو انطباعاً عند المتفرّج. ويقابله الصورة الذهنية عند دوسوسير، مثل الجملة اللفظية، العناصر المسرحية الأخرى، ولكي تكتسب معنى محدداً، يجب أن يكون ذلك ضمن علاقة تضادّية مع ما يسبقها ويليها من العلامات، لأن "العناصر في المسرح حتى لو كانت بالأصل نفعية، أو أيقونية، لها صفات مشتركة في الواقع، عند دخولها في علاقة جديدة مع عناصر مختلفة عنها، أو متضادة معها، تفقد معناها التقليدي المتداول، وتكتسب أبعاد الكناية والمجاز التي يتميّز بها النص الفنّي..." [1].

وهذا ما تؤكّده آن أوبرسفيلد بأن تحليل الموضوع (الشيء) الموجود على الخشبة، لا يختلف جوهرياً عن تحليل الموضوع في النص، بوصف العناصر البصرية والسمعية للمسرح، تشكّل بنية مجازية سيميائية تمتلك نفس سمات النص. ومن ثمَّ؛ تطبّق شروط الألسنية البنيوية للجملة اللفظية داخل سياق النص الأدبي، على العرض المسرحي، وتخضعه لمنهجية التحليل السيميولوجي، "لأن البنيوية تركّز على "أجزاء" العمل التي تشكّل "كلاً كاملاً". أما السيميوطيقيا؛ فتتحرّى الطريقة التي يُخلق بها

[1] - يُنظر، مجموعة مؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، ترجمة وتقديم، أدمير كورية، وزارة الثقافة، دمشق 1997، ص9.

المعنى، ويتمّ توصيله عبر نظام من العلامات التي يمكن تشفيرها وحلّ شفراتها"[1].

وبما أن المسرح ظاهرة ثقافية، فهو آلية تواصلية كذلك، من خلال اشتراط بنيته الإشارية على وجود المرسل/ مُمثّل، والمرسل إليه/ المتفرّج، غير أن العرض المسرحي كنسق سيميائي غير خاضع لمبدأ الاعتباطية، لأن شبكة علاقات عناصره المسرحية، متلازمة بين دلالاته ومدلولاته، عندها؛ تكون خاضعة لآلية اشتغال، وهي الآلية الخاضعة - أيضاً - لمشروطية تموضعها ضمن سياق العرض المسرحي.

[1]- أستون إلين، وسافونا، جورج، المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، مسرح (13)، [د.ت]، ص 13.

1- سيميولوجيا المسرح

لعبت مدرسة براغ للسيمياء دوراً مهـمّاً وفـاعلاً في الثلاثينـات والأربعينـات مـن القـرن الماضي، بتحويل مسار الدراسات الألسـنية، مـن خـلال انفتاحهـا عـلى دراسـة الفنـون سـيميائياً، وخاصّة المسرح. وقد "كان عام 1931 تاريخاً هاماً بالنسبة إلى الدراسات المسرحيـة، وقبـل ذلـك، كانت الشاعرية الدرامية - العلم الوصفي للدراما والعرض المسرحي - قد أحرزت تقدّماً جوهرياً ضئيلاً منذ أصولها الأرسطية"[1]. وظهـرت - في هـذا العـام - دراسـتان مهمّتـان، غيّرتـا - وبشـكل جـذري - التحليـل العلمـي للـمسرح، فكتـب أوتاكـار زيـخ Otakar Zich (علـم جـمال الفـنّ والدراما)، ويان موكاروفسكي Jan Mukarovsky (التحليـل البنيـوي لظـاهرة المُمثّـل). طرحـت الدراستان الأسس العلمية التي سـتُبنى عليهـا النظريـة المسرحيـة الحديثـة، ومـع موكاروفسـكي، نشهد أول تحليل علاماتي لدور المُمثّل. الذي نال اهتماماً كبيراً، فيما بعد، من قِبل بنيـويي بـراغ، بوصفه "الوحدة الدينامية لمجموعة كاملة للعلامات"[2].

وبما أن العرض المسرحي يمثل تراتباً هرمياً دينامياً للعناصر المسرحية - هذا ما توصلت إليـه حلقة براغ - فقد كانت دراسة موكاروفسكي، تبحث في قمّـة الهـرم، ألا وهـو المُمثّـل، حـاول تحليـل

[1]- إيلام، كير، سيمياء المسرح والدراما، تر: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992، ص 11.
[2]- نفسه، ص16.

الوسائل التي مكّنت شارلي شابلن في البقاء على قمّة الهرم، وكيفية تحكّمه بمكوّنات العرض ككلّ، كونه المُمثّل الذي يقوم بالدور الرئيس.

فيما أكدت دراسة أوتاكار زيخ على ضرورة الربط بين الأنساق غير المتجانسة. والتي يتبع أحدها الآخر في المسرح. وإن التجاور بين العلامات السمعية والبصرية هو الذي يصنع خصوصية العمل المسرحي، على الرغم من عدم ترابطها وتجانسها، لكنها تتبع بعضها بعضاً على الخشبة. وكذلك رفض أوتاكار زيخ التسليم بأن الأولوية تكون للنص الأدبي، بل هو مُجرّد نسق من الأنساق في العمل الدرامي.

أخذ تلامذته هذه الفكرة، وعملوا على تعميقها، فتوسّعت بحوثهم بهذا الاتجاه، ومن هذه البحوث، (التحليل البنيوي لظاهرة المُمثّل - يان موكاروفسكي Jan Mukarovsky)، و(مساهمة في دراسة العلامات المسرحية وعلامات المسرح - بيتر بوكاتيريف Peter Bogatyrev)، و(العلامات في المسرح الصيني - كاريل بروشاك Karel Brosak) و(حركية العلامة المسرحية - يندريش هانزل Jindrich Honzl) و(الإنسان والأشياء في المسرح، النص المسرحي بوصفه مكوناً في المسرح 1941 - يري فلتروتسكي Jiri Veltrotsky)[1].

شكّلت الدراستان الأوليان الأخيرتان اللبنة الأولى لتأسيس سيمياء العرض المسرحي، وخاصّة في تطبيقاتهما لمجموع العلامات الإيمائية وتوابعها. ومعهما بدأ يُنظر إلى العرض المسرحي بوصفه وحدة سيميائية متكاملة، ولم تُجزأ على وفق المفهوم السوسوري إلى دال ومدلول، بل

[1]- يُنظر، كورية أدمير، مقدّمة، سيمياء براغ للمسرح، مصدر سابق.

أصبح العرض المسرحي علامة واحدة، تضمّ كلّ الأنساق العلاماتية الأخرى، بمثابة علامة كبرى.

لم تتوقّف بحوث حلقة براغ، عند هذه النتائج، على الرغم من أهمّيّتها في تطوّر النظرية المسرحية، بل حاول تلامذة موكاروفسكي، إلى أبعد ممّا ذهب إليه أستاذهم، وهو أن "نصّ العرض علامة كبرى"، بل كانت بحوثهم "تقوم على أساس دراسة العرض، ليس كعلامة مفردة، بل كشبكة وحدات سيميائية، تنتمي إلى أنساق مختلفة متفاوتة"[(1)].

ولم يعد يُنظر إلى نصّ العرض بوصفه علامة كبرى، بمثابة الدال، والمدلول ما تنتجه العلامة الكبرى (نص العرض) عند المتفرّج، بل شبكة سيميائية، أنساقها مختلفة، وأيضاً متفاوتة، تخضع لشروط التحليل السيميولوجي. طالما أن العرض المسرحي يتكوّن من عناصر مختلفة (خطاب لغوي، نصّ، مخرج، مُمثّل، ديكور، إضاءة، إكسسوار، ماكياج، أزياء، موسيقا). وهي خاضعة - أيضاً - لاشتغالها اليومي داخل المجتمع، لأن "في المسرح تكتسب الأشياء التي تقوم بدور العلامات المسرحية.... مقومات خاصّة، وخصائص نوعية، وصفات لا تملكها في الحياة الواقعية"[(2)].

وبناء عليه؛ لا يكون نصّ العرض علامة كبرى، لأنه يتشكّل من تأويل أنساقه العلاماتية الأخرى. وكذلك "إن سيل العلامات التي يطلقها مبدعو العرض ينشأ - بالتالي - في عقل المتفرّج الفرد كعنقود cluster من

[1]- إيلام، كير، مصدر سابق، ص 13.

[2]- نفسه، ص ص 14-15.

الرسائل والمعاني ينتقيه انتقاء فردياً، ومن ثم؛ فهو فريد من نوعه"[1]. وبهذا؛ يكون كل شيء على المسرح علامة، حتى لو كانت غير قَصديّة، يستقبلها المتفرّج، كونها قَصديّة.

يعزو كير إيلام K. Elam سبب تطوّر بنيوية براغ، لأنها تأثّرت تأثيراً كبيراً مزدوجاً من الشاعرية الشكلانية الروسية ولسانية دو سوسير البنيوية، وكذلك؛ فإنها "ورثت عن (سوسير) مشروع تحليل سلوك الإنسان الدلالي والاتصالي من خلال إطار عمل السيمياء العامة... كذلك تحديد كون العلامة تعمل بوجهين، وكونها تربط حامل (Vehicle) المادة أو الدال (Signifier) بالتصوّر الذهني (Mental Concept) أو المدلول (Signified). ونظراً لهذا الأرث، لم يكن من المستغرب أن يعمل الكثيرون من سيميائيي "مدرسة براغ" في وقت مبكّر على كل ما يتصل بالمسرح، ولاسيما على مسألة تعيين العلامات المسرحية، ووصفها وتوابع - العلامة"[2].

ولعل أولى المهام التي واجهتْها سيميولوجيا المسرح، يتعلّق أحدهما بالموضوع، والآخر بالمنهج، ففي "خصوص الموضوع، كان يلزم تخليص المسرح من هيمنة نظرية الأدب - وبالنسبة لمهمّة المنهج - فتمثل في ميل السيمولوجيا إلى التحرّر من سطوة اللسانيات"[3]. وبهاتين

[1]- إسلن، مارتن، مجال الدراما، تر: سباعي السيد، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 14، ص193.

[2]- إيلام، كير، مصدر سابق، ص13.

[3]- يُنظر كاوزان، مصدر سابق، ص67.

المهمّتين، يكون المسرح قد انفتح على قراءات جديدة وفق التحليل السيميولوجي لخصوصية الفنّ الدرامي. لأن كل الطروحات - قبل ذلك - كانت تتعلق بـ (السيمولوجيا والمسرح)، وإنْ كانت هناك بعض الإشارات لذلك. ولكنْ؛ مع مدرسة براغ، بدا الأمر مختلفاً. ووجد تاديوز كاوزان أن "تطبيق الحقل المفهومي والاصطلاحي للعلامة على مختلف مظاهر الفنّ المسرحي، لم يزدهر إلا في الثلاثينات من القرن العشرين، على يد منظّري الأدب واللسانيين والفلاسفة ورجال المسرح المنتمين لحلقة (براغ)، والذين ساهموا في وضع ركائز هذا العلم الجديد"[1].

تأكيد كاوزان على ريادة مدرسة براغ بسميولوجيا المسرح، من خلال مؤلفات أعضاء الحلقة. وقد فنّد يري فلتروسكي ذلك (أحد أعضاء حلقة براغ)، في مقاله الموسوم (سيميولوجيا الفرجة تبحث عن ماضيها)؛ وجد أن سيميولوجيا المسرح لم يبتكرها بنيويو مدرسة براغ، بل لها جذور قديمة، امتدّت منذ أن بدا القدّيس أوغسطين التفريق بين العلامة Signe والشيء Res، بمعنى العلامات التي تكون وظيفتها الأساس في الدلالة على شيء ما، والأشياء.

وهذا يجده فلتروسكي اعترافاً للطبيعة السيميولوجية للمسرح، والحقيقة "أن مفهوم المسرح كمنظومة من العلامات - هو مفهوم قديم جداً. وعليه؛ فإذا كان تاريخه لم يُدرَس بطريقة منتظمة، فذلك لأن السيميولوجيا المسرحية المعاصرة استلهمت في البداية علم اللسانيات

[1]- نفسه، ص 58.

العام والتحليل السيمانطيقي للنتاج الأدبي وسـيميولوجيا الفـنّ"[1]. وكـذلك درس لسـنغ lessing مفهوم التقليد عند المُمثّل، وكيف أن لعب المُمثّل يؤسّس ويفكّـك المظهـر والسـلوك الإنسـانيين. وأكّد ديدور Denis Dederot على أن الدال في عمل المُمثّل هو نقطة الانطلاق، وما المـدلول إلا نتيجة. وهناك محاضرات هيغل عن الجمالية، التي يجـدها فلتروتسـكي ذات أهمّيّـة تاريخيـة في سيميولوجيا الفنّ؛ حيث استطاع في دراسته لـلأدب الـدرامي أن "يكتشـف إحـدى الخصوصـيات السيميولوجية المرتبطة بلعب المُمثّـل: وهـي أن جهـازه لـيس مـادة جامـدة؛ كـاللون في الرسـم، والمعدن أو الحجر في النحت، بل هي – بالتدقيق - "فرد" بأكملـه: أي المُمثّـل الـذي يـنغمس في عمله بجسده، وهيأته وصوته، بل بكل أوصافه"[2].

وأخـذ هـنريش تـودور روتشر H. I. Rötscher (أحـد تلامـذة هيغـل) فكـرة أسـتاذه، وحاول تحليل المظاهر السيميولوجية لهذا اللعب، وأدرك "أن هذا الدال هو نتاج جماعي لسائر المُمثّلين الذي يشاركون في عرض مسرحي"[3]. وهناك - أيضاً - اشـتغالات هنريـتش غـومبيرز H. Gomperz في دراسة مظاهر نسق الدلالة وعملية إبرازها على المسرح. كذلك بحث بول فـاليري P. valery عن "الدلالات الدقيقة والعابرة، كما تفرزها - مباشرة - العناصر المادية للدال، محاولاً - بذلك - إمساكها، وتعريفها قبل أن تختلط في المدلول الكلي..."[4].

[1]- فلتروسكي، يري، مصدر سابق، ص29.
[2]- نفسه، ص 36.
[3]- نفسه، ص39.
[4]- نفسه، ص 39.

وبهذا؛ فنّد فلتروتسكي كل طروحات كاوزان وريادة مدرسة بـراغ لسـيميولوجيا المسرح. لكنْ؛ تبقى آراء فلتروتسكي بهذا الشأن، على أنها تتبّع تاريخي، ولا تخرج من هذا السـياق، لأنهـا لم تكن سوى استشهادات، لمقولات ضمن السـياق الزمنـي لطرحهـا. ولكـنْ؛ اتّسـمت اشـتغالات حلقة براغ بالتخصّص، وتوظيف اللسانيات، على المسرح؛ حيث كانت هناك دراسات متخصّصـة، كما أسلفنا سابقاً، تبحث بسيميولوجيا المسرح.

وعلى الرغم مـن الأهمّيّـة الكبـيرة لبحـوث مدرسـة بـراغ، لكنهـا ظلـت حبيسـة اللغـة التشيكية، لأنها لم تُترجم إلى اللغات الحية الأخرى مثل الفرنسية، الإنكليزيـة، والألمانيـة، وغيرهـا من اللغات الحية، إلا في السبعينات من القرن الماضي. وهذا التأخير الذي اسـتمرّ لمـدة 40 عامـاً، أدّى إلى تزامن نشأتها مع نشأة سيميولوجيا المسرح بفرنسا. ولم تكن اشـتغالات الفرنسـيين عـلى الآثار التي تركتْها مدرسة براغ، بل كانت بمعزل عنها. وهذا مشابه لوضعية اشتغالات دو سوسـير وبورس، وقد تكون أحد أهم العوائق التي حدّت من انتشـار طروحـات مدرسـة بـراغ، وترجمـة مؤلفات أعضائها، هو الحرب العالمية الثانية وتداعياتها[1].

عرّف باتريس بافيس Patrice Pavis سيميولوجيا المسرح بأنها "منهج لتحليل النص/ العرض يركّز على الترتيب الشكلي للنص، أو العرض ككلّ، على أساس الترتيب الـداخلي لهـذه المنظومـات الدلاليـة التـي

[1]- يُنظر، مجموعة مؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، مصدر سابق.

تصنع كل منهما، وعلى أساس ديناميات عمليات المعنى وتوطيد الشعور خلال مشاركة فنّاني المسرح والجمهور"[1].

وعرّفها المعجم المسرحي، على أنها "تسعى لأن تُقدّم منهجاً مُتكاملاً لتحليل العمل المسرحي (النصّ والعرض) على اعتبار أن كُلاً منهما يُشكّل لغة Language مُتكاملة ومستقلّة. وهي تبحث في المنظومات الدلالية التي تُكوّن هذه اللغة، وفي وسائل إنتاج المعنى خلافاً للعلوم النقدية التقليدية التي تُركّز على البحث عن المعنى، بحدّ ذاته"[2]. ومن جهة أخرى، يعرّفها مشيل فوكو بأنها "مجموع المعارف والتقنيات التي تحوّل تمييز موضع العلامات، وتحديد ما يجعل منها علامات، وكذا معرفة العلاقات القائمة فيما بينها، والقوانين التي تحكم تسلسلها"[3].

وبهذا؛ تكون سيميولوجيا المسرح منهجاً لتحليل النص الدرامي والعرض. ولا تبحث عن المعنى بحدّ ذاته فقط، وقد قدّم بافيس النص الدرامي على نصّ العرض. وفي هذا عودة للإرث الألسني السوسيري، من خلال اعتماده على النصّ الدرامي كأرضية للتحليل (كلغة). لتحاليل أخرى، تنتجها القراءة التي يترتّب عليها العرض. وكذلك اهتمامها في المرحلة الأولى، على البناء الدرامي الشكلي، أما في المرحلة الثانية لتنظيم

[1]- بافيس، باتريس، لغات خشبة المسرح : مقالات في سيميولوجيا المسرح، تر: أحمد عبد الفتاح، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 14، 2002، ص 13.

[2]- الياس ماري وحسن حنان قصاب، المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص254.

[3]- patrice pavis, dictionnaire du theatre, Arman Colin, Paris, 2009, p317.

الأنساق اللغوية والبصرية التي يشكّلانهما معاً، أي كل ما هو لغوي وبصري، الأول ينتجه النصّ الدرامي، والثاني ينتجه نصّ العرض.

ولا تكتفي سيميولوجيا المسرح بهذه المهمّة حسب، بل إنها تُعنى بدينامية اشتغال العلامة، وكيفية تناميها وتطوّرها. لأن العرض المسرحي، يتكوّن من مجموعة أنساق لغوية وبصرية. تدخل بسيرورة اشتغال محطتها الأولى النصّ الدرامي، والثانية العرض. وما بين النصّ الدرامي ونصّ العرض، يبحث الممارسون السيميولوجيون، الكيفية لإيصال المنتوجات العلاماتية للنصَّيْن، في لحظة توحّدهما في أثناء العرض.

ولا تهتمّ السيميولوجيا بالكشف عن المعنى، وإيجاده، لكنها تهتم بعملية إنتاجه عن طريق المسرح. وهذه العملية تمرّ بمراحل عديدة، قراءات متعدّدة ومختلفة ومتنوّعة، تشكّل السيميولوجيا البؤرة المركزية لتلك القراءات، وهذا هو المنحى التحليلي لها، كمنهج كما ذكر بافيس. لأن المراحل البصرية في صناعة الشفرة المسرحية، تمرّ بمراحل معقّدة، ومتوالية، تنتجها مجموعة القراءات المعمّقة للنصّ الدرامي. صنع الشفرات وحلّها تتمّ على وفق تراتبية هرمية كالآتي:

1. **المؤلف:** الذي يعمل على تشفير نصّه الدرامي، وفق شروط الأحداث الدرامية.
2. **المخرج:** الذي يعمل على تفكيك شفرات نصّ المؤلف. وفق رؤيته (قراءته) الإخراجية، وما يفرضه تعاونه مع فريق العمل.

3. **مصـمّم السـينوغرافيا:** يقـوم بإعـادة تشـفير الـنصّ لتطـوير الصـور البصريـة للعـرض المسرحي.
4. **المتفرّج:** الذي يؤوّل شفرات العرض. وهذه العمليـة جدليـة، فرضـها الجانـب الـبصري، وهي جزء مهمّ من عملية التلقّي[1].

وبوصف العملية تمرّ بمرحلة تشفير النصّ من قِبـل المؤلـف، ومـن ثـم؛ يـأتي دور المخـرج ليفكّك شفرات المؤلف (الـنصّ الـدرامي)، وشـفرات مصـمّم السـينوغرافيا، ومـن ثـم؛ يحمـل نـصّ العرض شفراته الخاصّة. والتي تتشكّل من تضافر تعدّدية القـراءات، ومـن ثـمَّ؛ يصـل إلى المتفـرّج، الذي يبدأ نشاطه الـتأويلي، من خلال تفكيكه لشـفرات نـصّ العـرض ونـصّ المؤلـف. وهنـا تكـون الأسبقية لنص العرض (نص المخرج)، على نص المؤلف، لأن نص المخرج، سعى لتشفير نصه الخـاصّ، فضلاً عن تشفير النص الدرامي، وفق القراءة الجديدة، المُتنوّعـة والمختلفـة. لأن العـرض المسرحـي يتشكّل من منظومة علامات مُتنوّعة؛ سمعية وبصرية، ليس - بـالضرورة - يصـدرها جميعـاً الـنص الدرامي، بل هناك العناصر المسرحية الأخرى (الإضـاءة، الأزيـاء، الـديكور، الإكسسـورات، الماكيـاج، الموسيقا)، فهي - أيضاً - تمتلك خطابها للمُتفرّج. بوصف المسرح آلة سـبرنطيقية، كـما يقـول رولان بارت، لأن المسرح "يبعث مجموعة من الرسائل باتجاهك [...]، وما يميّز هـذه الرسـائل هـو كونهـا متزامنة، ولو بإيقاع متباين [...] ففي لحظة من لحظـات العـرض، تتلقّـى سـت رسـائل أو سـبع في

[1]- أستون إلين، وسافونا جورج، مصدر سابق، ص ص 197-198.

الآن ذاته (صادرة عن الديكور واللباس والإنارة ومواقع المُمثّلين، وإيمائهم، وتعابير وجوههم، وكلامهم)"[1]. إذنْ؛ العلامات التي يبثّها العرض المسرحي، لا ينتجها تضافر النص الدرامي ونص العرض حسب، بل تساهم العناصر المسرحية الأخرى بإنتاجها، وبناء على ذلك، تتشكّل رسائل العرض المسرحي.

يحيلنا ذلك إلى سؤال جوهري: هل هذه الطروحات، هي ما توصّلت إليه سيميولوجيا المسرح؟

لأن هذه العملية التواصلية للعرض المسرحي عملية كلاسيكية بحت، تبنّاها المسرح منذ أن عرف الإخراج كوظيفة مستقلّة مع أندريه أنطوان. ولعل مسرح القرن العشرين وطروحات الرمزيين، سعت لترسيخ هذه الآلية من الاشتغال، من خلال ترميز العرض المسرحي، وتحميل النص الدرامي، ونص العرض بكمّ هائل من الرموز. لتخليص العرض المسرحي من كلائشيهات الطبيعية والواقعية، وشملت ثورة الرمزيين كافة العناصر المسرحية الأخرى.

بدأ الحديث عن العرض المسرحي كأنساق علاماتية، مذ كان نص العرض علامة كبرى، أو مجموعة أنساق علاماتية منفردة مختلفة ومتفاوتة؛ حيث بدأت قراءة العرض المسرحي قراءة مغايرة وفق التحليل السيميولوجي. وكذلك دراسة أنساقه البصرية؛

[1]- بارت - في باتريس بافيس، قضايا السيميولوجيا المسرحية، في حقول سيميائية، مصدر سابق، ص78.

حيث تبنّت مدرسة براغ هذه الطروحات. وأشار رولان بارت في عام 1964 - بشكل استفزازي - بأن المسرح مسوماً. وذلك من خلال تعدّد أصواته، والكثافة العلاماتية التي يتمتّع بها. وهذا يجعل المسرح حقلاً ثرياً للبحث السيميولوجي، لأن "طبيعة العلامة المسرحية، سواء كانت تماثلية، أم رمزية، أم اتفاقية، ودلالة الرسالة، سواء كانت حقيقة، أم بالتضمين - جميع المسائل الأساس السيميائية هذه موجودة في المسرح"[1].

استأنف البولندي تاديوز كاوزان T. Kowazan في عام 1968، ما بدأ به رولان بارت، بل ذهب إلى عمق البحث السيميولوجي في المسرح. ومثلما كانت البنيوية أساس الطروحات الحديثة لما يسمّى اليوم سيميولوجيا المسرح. سار كاوزان على نهج مدرسة براغ، بالاستناد إلى البنيوية، ولاسيما في تسويم العرض المسرحي، الذي تبنّته مدرسة براغ. وعدّ كل شيء يصدر من المُمثّل على الخشبة هو علامة، ويتضمّن ذلك "الخطاب اللغوي، الإيماءة، الجسد"، مؤكّداً على قابلية التحوّل عند المُمثّل، واجتهد في محاولة إضافة الجديد، لتأسيسه تصنيف العلامة المسرحية، كذلك أنساق العلامة، وتصنيف ظواهرها، وإرجاع كل نسق إلى ميدان اشتغاله، إنْ كان من المُمثّل، أو خارج المُمثّل، وهذا التصنيف أصبح مرجعاً لكل دارس مسرحي:

---

[1] - بارت، رولان، في إيلام، مصدر سابق، ص33.

علامات سمعية (المُمثّل)	الزمان	علامات سمعية	المُمثّل	النص المنطوق	1- الكلمة 2- النغمة Toné
علامات بصرية (المُمثّل)	المكان والزمان	علامات بصرية		تعبير الجسد	3-المحاكاة 4- الإيماء 5- الحركة
	المكان			مظهر المُمثّل الخارجي	6- الماكياج 7- تصفيف الشعر 8- الملابس
علامات بصرية (خارج المُمثّل)	المكان والزمان		ما هو خارج المُمثّل	شكل خشبة المسرح	9- الإكسسوار 10- المناظر 11- الإضاءة
علامات سمعية (خارج المُمثّل)	الزمان	علامات سمعية		الأصوات غير اللفظية	12- الموسيقا 13- المؤثرات الصوتية

تصنيف كاوزان

اعتمد كاوزان في تصنيفه، على التمييز بين العلامات الطبيعية والعلامات المصطنعة. وكيفية اشتغالها في العرض المسرحي، لأن العلامات الطبيعية تفرضها شروط مادية، تقتصر فيها العلاقة بين الدال والمدلول، أي علاقة العلة والمعلول بشكل مباشر، كما في الدخان الذي يدلّ على النار. أما العلامات الاصطناعية؛ فهي اختيار إنساني، يتّفق عليها الإنسان في كل المجتمعات للإشارة إلى أغراضه.

والعرض المسرحي "يحوّل العلامات الطبيعية إلى علامات مصطنعة (ومضة ضوء)، ويستطيع - في ذلك - أن "يصطنع" العلامات، قد تكون هذه العلامات مُجرّد أفعال لا إرادية. وقد لا تكون لها أية وظيفة اتصالية في الحياة، وعلى الرغم من ذلك، فإنها تكتسب ضرورة هذه الوظيفة المسرحية"[1]. ومن ثمّة؛ حسب كاوزان، فإنه ليس بالضرورة اكتساب العلامة معناها الحياتي. لأن الأشياء تكتسب في المسرح معناها من خلال اشتغالها داخل الأنساق العلاماتية الأخرى، والعكس - أيضاً - صحيح. وجود بعض الأشياء في الحياة، يبقى مُجرّد وجود وظيفي. فالمنديل في مسرحية عطيل، أصبح فعلاً مهمّاً داخل العرض المسرحي، تجرّد من وظيفته الحياتية كمنديل، وتحوّل إلى دليل إدانة ضد ديزدمونة، وجوده أفرح أميليا، حتى تعطيه لياغو، ليستثمره في مخططه:

....

أميليا: يُفرحنى أني وجدتُ هذا المنديل.

لقد كان أول هدية لها من المغربي.

مائة مرة حثّني زوجي العنيد على اختلاسه.

غير أنها تحبّ هذا الدليل الذي استحلفها على الاحتفاظ به إلى الأبد.

فراحت تُبقيه معها دائماً وأبداً

---

[1] - كاوزان في، إيلام، مصدر سابق، ص34.

تقبله وتحدثه. سأنسخ تطريزه، وأعطيه لياغو.

أما ما الذي سيفعله به،

فعلمه عند ربي، وأنا إنّما أرضي له نزوته[1].

ثم يصبح المنديل الدليل القاطع لخيانة دزدمونة، على الرغم من عفّتها وطهارتها. وكل هذه الحكاية، من تدبير أميليا وزوجها ياغو، لغيرتهما الشديدة من طهرانية الحب بين عطيل ودزدمونة. إذنْ؛ المنديل هو دليل عطيل، الذي قرّر أن يقتل به دزدمونة:

....

عطيل: فكّري بخطاياك.

دزدمونة: إنه الحبّ الذي أكنّه لك.

عطيل: نعم، ومن أجل ذلك، ستموتين.

....

عطيل: ذلك المنديل الذي كنتُ أحبه جداً، وأعطيتك إياه

أعطيتِه أنتِ لكاسيو.

دزدمونة: أبداً، قسماً بحياتي وروحي!

أَرْسِلْ في طلب الرجل، واسأله.

[1]- شكسبير وليم، المآسي الكبرى، هاملت، عطيل، الملك لير، مكبث، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1990، ص535.

عطيل: أيتها الروح الحلوة، احذري، احذري اليمين الكاذبة!

إنكِ على فراش موتكِ.

دزدمونة: نعم، ولكني لا أموت.

عطيل : بلى، في الحال...... [1]

....

على الرغم من الأهمّيّة الكبيرة والمهمّة لتصنيف تاديوز كاوزان، إلا أنه أغفل جانباً مهمّاً فيه، ألا وهو النص الفرعي أو الثانوي (الإرشادات). لأنه يُعدّ بؤرة مهمّة لمصادر العلامات التي يحملها المُمثّل، إن كانت محمولة بشكل مباشر من المُمثّل، أو خارج المُمثّل. والتي تحيل المُمثّل إلى كمٍّ هائل من العلامات، تساهم في عملية اشتغال العلامة، وتناميها، وتطوّرها. وتشكّل خاصّيّة العلامة، داخل النص الدرامي، زمنياً، سايكولوجياً، فضائياً. لأنها تحمل دوالاً فاعلة داخل النص؛ توتّر الشخصية نتيجة فعل خارجي، لم يُشِر إليه الحوار، لكنه موجود في الإرشادات. اختزال الزمن من مشهد إلى مشهد، ومن فصل إلى فصل، يحمل دلالات زمنية، وكذلك شبكة علاقات الشخصيات.

ويحمل النص الثانوي علامات طبيعية، في أغلب الأحيان، بإمكان المُمثّل أن يفعلها، ويحوّلها إلى علامات اصطناعية داخل العرض. من خلال اشتغاله على السمات الجسمانية التي أشارت إليها الإرشادات مثلاً.

---

[1]- شكسبير، مصدر سابق، ص 589.

والغريب أن كاوزان قد جعل من النصّ المنطوق علامة زمنية فقط، على الـرغم مـن أن النصّ يحيل إلى علامات مكانية. ونفس الشيء ينطبق عـلى علامـات الماكيـاج، وتصـفيف الشـعر؛ التي يعدّها علامات بصرية فقط، تـدلّ عـلى المكـان، لكنهـا - أيضـاً - علامـات زمانيـة، تصـفيف الشعر في العصر الأليزابيثي، يختلف عن تسريحات القـرن العشريـن، بـل إن وضـعية الماكيـاج - بالنسبة للسيدات في الربيع - يختلف عنه في الخريف والشتاء.

وكذلك الملابس، فكل زمن يحمـل سـمات موضـاته الخاصّـة. وأمـا الموسـيقا والمـؤثرات الصوتية؛ لا يمكن أن تكون علامات زمنية فقط؛ وذلك لاختلافات الثقافات من بلد إلى بلد، بل في البلد الواحد، فلكل ثقافة موسيقاها الخاصّة. قد ينطبق تصـنيفه عـلى المـؤثرات الصـوتية، لكـن الموسيقا شيء مختلف تماماً.

2- سيميولوجيا النص الدرامي:

2-1. داخل الحوار، خارج الحوار

يُعدّ النص الدرامي الأرضية العلاماتية التي يتأسّس عليها نص العرض. بوصفه الباثّ الأول لكمٍّ هائل من العلامات، البؤرة المركزية لمجمل الأنساق العلاماتية، إنْ كانت لغوية، أو بصرية. والبصرية - هنا - ما تُحيل إليه اللغوية، إنْ كانت داخل الحوار، أم خارجه. والعلامات التي يحملها النص الدرامي لا تتّسم بالاعتباطية، وإنما القَصديّة، ركّبها المؤلف على شكل شفرات إرسالية، تتشكّل هذه الإرسالية من مستويات مختلفة، يمرّ عبرها نص العرض، بعد أن يتمّ تفكيك شفرات المؤلف من قِبَل المخرج، يركّب المخرج شفراته الخاصّة التي يريدها لنصّه (نص العرض).

وكذلك شفرات مصمّم السينوغرافيا، والعلامات التي تنتجها الأنساق العلاماتية الأخرى؛ مثل (الجسد، الديكور، الإضاءة، الأزياء، الإكسسورات، الموسيقا) بعد أن تتخلّص من أيقونيتها الحياتية، تفعل على الخشبة بمستويات رمزية مختلفة. وفق ذلك "فالنص يتم التعامل معه على أساس أنه سلسلة من محطات الإرسال الإدراكية في طريقه بين الإنتاج والتلقّي، وقد يؤدّي ذلك إلى انحراف المعنى في عدة اتجاهات"[(1)]. وانحراف المعنى قصدي، يلعب دور مدلولات جديدة، سعت إليها القراءات المتعدّدة المغايرة لصنّاع العرض المسرحي، بناءً على زمكانية نص العرض.

[1]- بافيس باتريس، لغات خشبة المسرح: مقالات في سيميولوجيا المسرح، مصدر سابق، ص ص 99-100.

وليس نص المؤلف، لأن "الزمان والمكان الدراميين هما المحوران اللذان تنكشف - من خلالهما - نظم العلامات الدرامية أمام الجمهور"[1].

تتحدث الباحثة جوليا كريستيفا Julia Kristeva (1942)[*] صاحبة مفهوم التناص Intertextuality السيميائي[**]، بأن النصوص الأدبية تتضمّن محورين:

الأول: أفقي؛ يربط بين مؤلف النص وقارئه.

الثاني: عمودي؛ يربط بين النص والنصوص الأخرى[2].

وإذا أردنا أن نُسقط تضمين جوليا على النص الدرامي؛ فسيُحيلنا المحور الأول إلى نص المؤلف وقارئه "الأول" (المخرج والمُمثّل). وفي هذه الحالة، يكون القارئ العادي قارئاً ثانياً، وهو - أيضاً - بمثابة المُتفرّج الذي يصله نص العرض، الذي اقترحه له المخرج، بناء على تراتبية العرض المسرحي.

ويتشكّل العرض المسرحي سيميولوجياً على بنية الخطاب الدرامي - خطاب النص - الذي يخضع لقوانين الدراما، وشروطها. لأنه لا يمكن أن تتشكّل سيميولوجيا المسرح بمعزل عن تلك القوانين، لأن السيميولوجيا عملية تركيب

---

[1]- إسلن مارتن، مجال الدراما، مصدر سابق، ص 55.

[*]- ألسنية ما بعد البنيوية، ومنظرة في التحليل النفسي والثقافة. تمزج في ما تسمّيه تحليل وحدات المعنى الصغرى بين السيميائية، والتحليل النفسي. ترى أن الدلالة تنتج من العلاقة الجدلية بين "الرمزي" (البنية "ماوراء اللسانية"، أو "غير اللسانية"، أو الدلالة التي تُتيح وجود الهو) و"السيميائي" الجسدية الذي يحثّ على التواصل. (بإيجاز عن أسس السيميائية)..

[**]- يرتبط المفهوم - بالدرجة الأولى - بمنظّري ما بعد البنيوية. ويشير التناصّ إلى مختلف الصلات في الشكل والمحتوى التي تربط النص بنصوص أخرى، فكل نص يكون متصلاً بنصوص أخرى.

[2]- يُنظر، تشاندلر دانيال، أسس السيميائية، الفصل السادس (التفاعل النصي)، مصدر سابق.

تراتبي هرمي للعلامات، لأنه "من الصعب تصوّر سيمياء ملائمة للمسرح لا تأخذ في اعتبارها القوانين الدرامية وبنية الفعل وتوابع الخطاب وبلاغة الحوار، وكذلك؛ فإن أية شاعرية درامية لا ترجع إلى شروط ومبادئ العرض ليس من المحتمل أن تكون أكثر من ملحق شاذٌ بسيمياء الأدب إلا فيما ندر"[1].

ويكون المحور الثاني ما يشبه شبكة علاقات، ذات مستويات مختلفة، تحدّدها مستويات القراءة، تبدأ من تراتبية النص (فصول - مشاهد)، وإلى مرحلته الأخيرة كنص مرئي، مليء بالمحمولات الدلالية، بعد أن مرّ عبر الشبكة التي تتألف من (نص المؤلف، نص المخرج، المُمثّل، الموسيقا، مصمّم السينوغرافيا، الأزياء، الديكور، الماكياج)، والتي ستكون وفق المستويات الآتية:

المستوى الأول: النص - المخرج/ المُمثّل

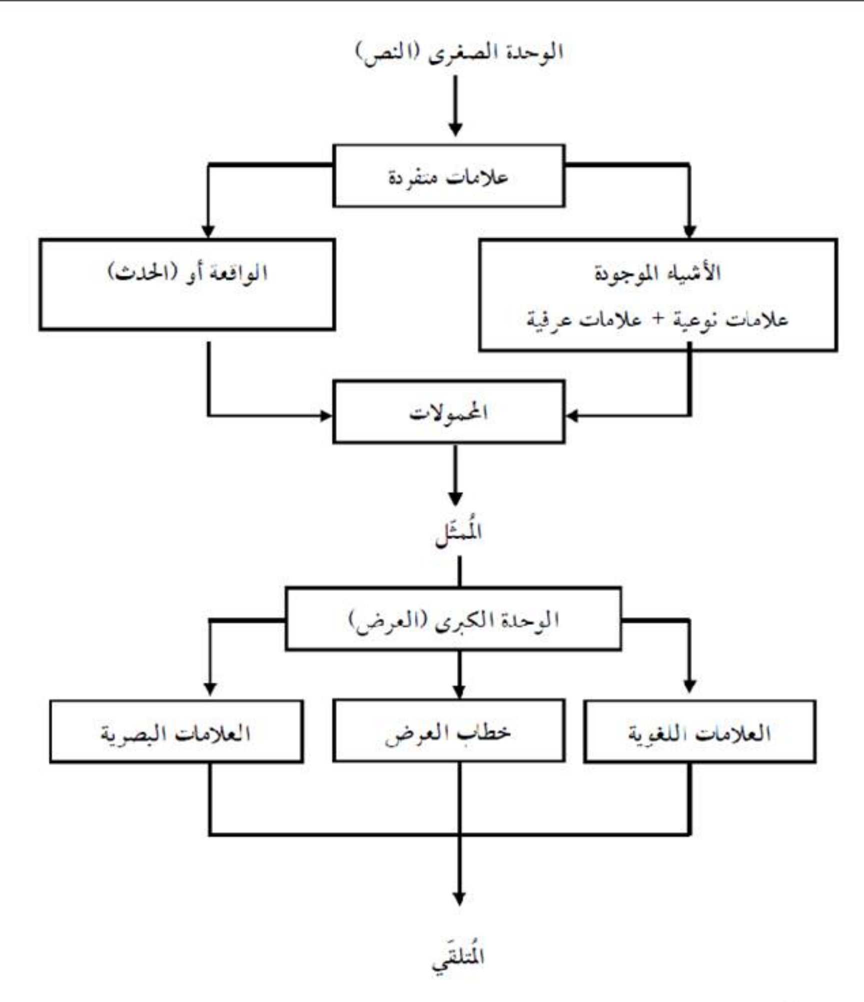
النص (المؤلف)------ --------- المخرج/ المُمثّل

يشير الخط المتقطّع إلى العلاقة بين النص والقارئ (الأول)، بوصفها ليست علاقة مباشرة، وإنما علاقة تأويلية، تنتجها القراءة.

وبناء على التراتبية التي وضعتْها جوليا؛ فإن النص الدرامي، يكون الوحدة الصغرى التي تنتج مجموعة من الأنساق السمعية (لغوية). والبصرية التي يحملها المُمثّل كمُؤوّل أول للنص، وأيضاً بوصفه الوسيط بين الوحدة الصغرى (النص) وبين الوحدة الكبرى (العرض المسرحي). وما يتخلّل هذه العلاقة من حمولة الدلالات والمدلولات، التي ضمنها تعدّد القراءات، كما في الشكل الآتي:

---

[1]- إيلام، كير، مصدر سابق، ص 316.



وإذا ظلّت الوحدة الصغرى وحدة قرائية (كنص) فقط، من دون تجسيد على الخشبة، فإنها لا تخضع لتراتبية العلامات التي يحملها المُمثّل في أثناء العرض. ومن دون هذه العلاقة مع المُمثّل تبقى العلاقة أفقية بين النص والقارئ . تعتمد - بالدرجة الأولى - على الشفرات التي يحملها النص الأدبي، كما في الشكل الآتي:

الوحدة الصغرى -------------------← القارئ

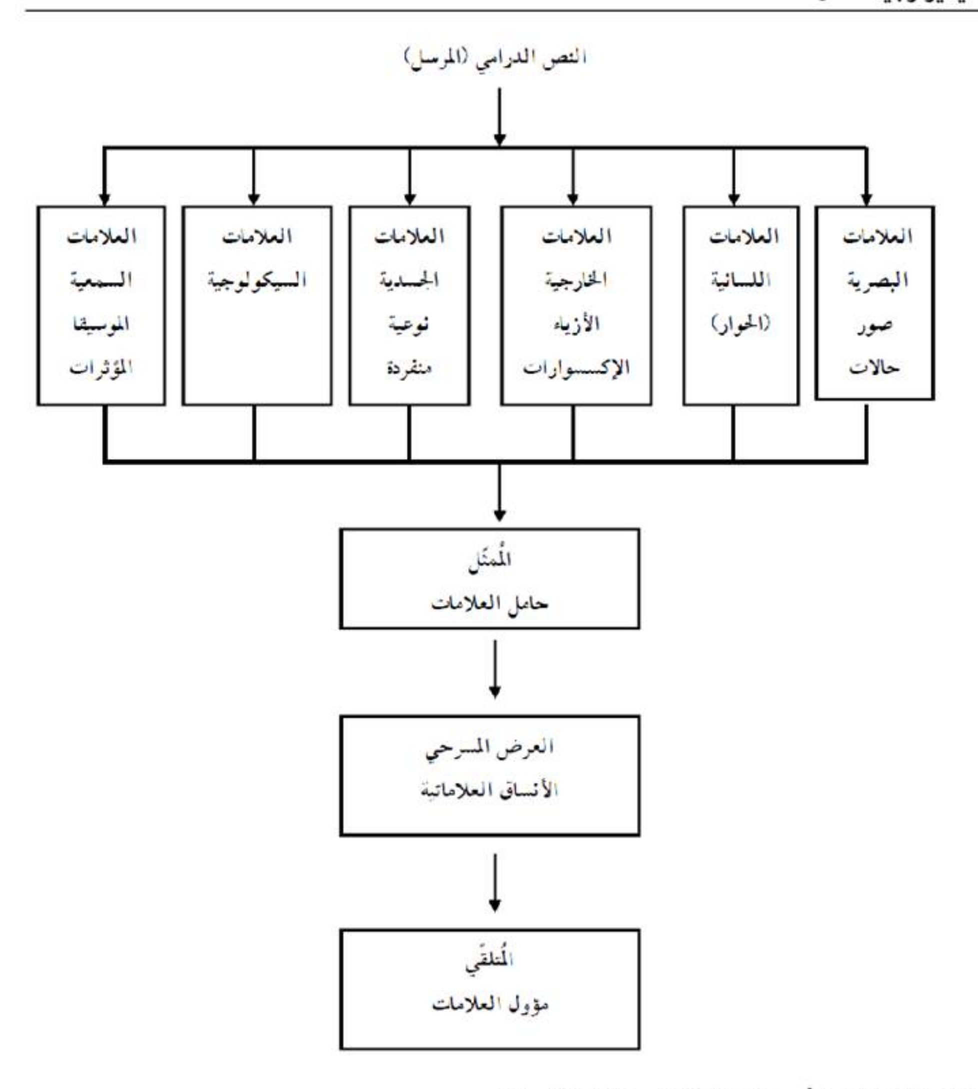
الخطّ المتقطّع يشير إلى العلاقة بين الوحدة الصغرى والقارئ، التي تخضع لفهم العلامات المتفرّدة، والنوعية، والعرفية، التي يضمّها النص كقراءة.

تعتمد هذه العلاقة - بالدرجة الأولى - على القارئ الأول، وكيفية استقباله للدلالات والمدلولات، بوصف المدلول هو اعتباطي، كما يؤكد دو سوسير، لكن هذه الطريقة الإرسالية طريقة كلاسكية، والتي تتكوّن من مرسل، رسالة ومستقبل:

مرسل ـــــ رسالة ـــــ مرسل إليه

لأن "الحوار كنص هو كلام ميت، لا معنى له. والنص خارج إطار العرض وقبل أن ينطق لا معنى له. فالدلالة لا تظهر إلا أثناء فعل النطق"[1]. ووفق النظرية السيميولوجية، فقد تحوّل العرض المسرحي، إلى منظومة كاملة من العلامات. لا تحقّق تواصلها إلا بوساطة المُمثّل، بوصفه علامة، فضلاً عن كونه حاملاً للعلامات. ويمكن أن تتغيّر طريقة الإرسال، إذا عددنا أن المُمثّل يتماثل مع الرسالة (بمنطق الإرسال والاستقبال) في الشكل الافتراضي للوحدة الصغرى والكبرى، لكنه - في هذه الخطاطة - نراه يتكوّن من مجموعة علامات، بوصف النص المسرحي هو المرسل، وهناك رسالة، ولابد من توافر حامل لهذه الرسالة، وهنا يتجسّد دور المُمثّل، ومن ثم؛ لابد من توافر مرسل إليه كي تصل الرسالة، ويكون الشكل كالآتي:

[1]- أوبرسفيلد، آن، في، يونس لوليدي، المسرح بين أدبية النص وفنيّة العرض (من الفضاء النصي إلى الفضاء الركحي)، مجلة البيان، الكويت، ع332، مارس 1998.



2-2. الثنائيات الألسنية (ثنائيات بنائية تركيبية)

تُعتبر ثنائيات مثل التتابع والتركيب ومحور الاستبدال syntagm والاختيار Paradigm من الثنائيات الأساسية في الألسنية الحديثة التي بفضلها استطاعت اقتراح مقاربة علمية دقيقة للخطاب. ويشير محور

التتابع إلى تتابع الخطاب الخطي (لغة)، وفي كل نقطة لهذا الخطاب هناك محور الاستبدال الذي يشير إلى الإحالات الممكنة. هذه الثنائية ذات أهمّيّة كبيرة في مجال المسرح الذي يتميّز بثراء وظائف الاستبدال، وتعقيدها[1]. ويُعتبر الاستبدال أحد مصادر المسرح الرئيسة من خلال استبدال الخطاب النصي بخطاب صوري، يخضع لرؤية المخرج، وقراءته.

يخضع النص الدرامي - (كخطاب) - لمحور التتابع والتركيب في المتن الحكائي؛ حيث يُقسم إلى فصول ومشاهد، ويجب أن يكون وجوده تتابعياً، من أجل تصاعد الحدث الدرامي، داخل النص، لكنه - أيضاً - يخضع لعملية استبدال لدلالات أخرى، لها صلة بالواقع، في أغلب الأحيان، والتي تكون على شكل شفرات، يعمل المخرج - المفسّر - الأول للنص، على إخضاعها لعملية تركيب جديدة، على وفق رؤيته الإخراجية للعرض المسرحي، الأمر الذي يخدم رؤاه، وهو - أيضاً - ما يخضع لثنائية التتابع والتركيب.

تركّز وجهة النظر السيميولوجية على "أن النص والعرض ينطلقان على مستويات رمزية مختلفة: فالأول يقوم على أساس منظومة لغوية لعلامات عشوائية (لذلك لابد - أولاً - من نقله إلى مدلولات قبل فهمه)، والثاني يتأسّس على العلامات الأيقونية التي تقدّم شكلاً تصويرياً للواقع الذي تتكوّن منه العلامات - التي لا يعني أنها لن تخضع لأنظمة متعارضة

[1]- يُنظر، أوبر سفيلد، آن، قراءة المسرح، تر: مي التلمساني، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي6، 1994.

أيضاً، ومكوّنة خطاباً بنيوياً"[1]، وبهذا؛ يرجع النص الدرامي برمّته للمرجع، فضاؤه الأصلي، تبقى عملية اشتغاله مرهونة بالاستعارة الجديدة التي يقترحها المخرج، وهي استعارة مرجعية لقراءته الخاصّة للنص، وليس - بالضرورة - تتفق مع مرجعية النص الدرامي، بل يعمل المخرج لصنع مرجعية فضاء عرضه، بمعزل عن فضاء النص.

وقد ميّز باتريس بافيس بين النص الدرامي ونص العرض، لأنه في "إطار الإخراج، لا يحكم مسبقاً على علاقتهما خصوصاً، ولا يعني - بالضرورة - أن النص أكثر أهمّيّة، وأنه يترجم عن طريق المخرج إلى معناه النموذجي، ثم يتمّ التعبير عنه على خشبة المسرح. فلا يستطيع المخرج عند إخراج النصوص أن يقدّم سوى قراءة للنص الذي ينوي تقديمه على خشبة المسرح، وتفسير التداخل بين النص والعرض مسألة مختلفة تماماً"[2].

إنّ العرض المسرحي برمّته عملية تتابع وتركيب، يخضع لمخيال صنّاع العرض المسرحي ككل. ونلاحظ ميول كثير من المخرجين لاستبدال فضاء النص الدرامي، الذي اقترحه المؤلف بإرشاداته المسرحية، إلى فضاء آخر، مغاير، ويكون الفضاء الجديد خاضعاً لعملية التتابع والتركيب الجديدة لنص العرض. وهذا ما نجده في كثير من العروض المسرحية التي تقدم المسرحيات الكلاسيكية برؤية معاصرة؛ حيث يقدّم العرض داخل فضاءات جديدة، تسند الرؤية الجديدة التي اقترحها

[1]- بافيس باتريس، مصدر سابق، ص 182.
[2]- بافيس باتريس، مصدر سابق، ص 173.

المخرج، أو الدراماتورج، وخاصّة لأعمال (وليم شكسبير)، الذي تتمتّع نصوصه بحظوة كبيرة من تلك القراءات، لما تمتاز به من مساحة كبيرة للاشتغال، وتحليق للمخيّلة والاجتهاد.

لقد استثمر المخرج الهولندي أ. ب خيتلنك A. B Gietelink " 1959"[*] القوة التي تتمتّع بها نصوص شكسبير؛ إذ اقترح تركيباً جديداً لمسرحية هاملت وفق قراءة جديدة، مستعيراً لأحداثها فضاء جديداً، تمثل في حديقة كبيرة أمام إحدى القلاع. وعمل على نقل كل أحداث المسرحية خارج القصر/ القلعة؛ هناك سعى لتأثيث فضائه الخاصّ، وكأنه يريد إخبارنا بأن القصور تلفّها الأسوار، وتظل أبوابها موصدة. وقد حمل فضاء العرض البديل كثيراً من العلامات الموجودة في النص، فضلاً عن عمليات استبدال جديدة (أمطرت السماء مطراً شديداً مثلاً)، ممّا أضاف علامة طبيعية للحدث. وبهذا؛ كسر خيتلنك المتوقع والبديهي عند المُتفرّج، وأعاد تركيب الأحداث وفق قراءته الجديدة، حتى على مستوى الشخصيات حين استثمر أحداث 11 سبتمبر، ومقتل المخرج الهولندي (ثيو فان خوخ Thyo van Gog) على يد أحد المسلمين وسط أمستردام. وقد تداخل العرض ثقافياً مع ثقافات وديانات أخرى؛ مثل الديانة الإسلامية حين لجأت أوفيليا لارتداء الحجاب وقراءة القرآن بعد مقتل أبيها.

[*]- مخرج هولندي معاصر، درس القانون والفلسفة، أسّس فرقة (مسرح نومادا) عام 1984، ويشغل منصب مديرها الفنّي. اهتم بتقديم العروض التجريبية، ذات خلفية فلسفية، ليس على مستوى الشكل المسرحي، وإنما على مستوى أداء المُمثّلين.

وقد سار زميله المخرج يوهان سيمونس Johan Simons[*] في نفس القَصديّة الاشتغالية عندما قدّم نص (أسخيلوس - الأورستيا)[**]، وأعاد تركيبه من جديد، بشكل جمالي أخاذ، أزاح فضاء النص إلى فضاءات أخرى، تعكس قراءته المغايرة للنص. وقد استبدل فضاء النص بفضاء العرض، حاول أن يقرّب النص مع الأحداث العالمية الآنية (الصراع الاقتصادي والسياسي)، جعل شخوصه تتحرك داخل فضاء طيني موحل تارة، وتارة أخرى، سجنها داخل قفص زجاجي، باثّاً كمّاً هائلاً من العلامات، حملت شخوصه أسماء النص الأصلي، لكن علامات الأزياء تُحيلنا إلى زمننا الحالي، وكأن دسائس القتل والخيانات تتناسل، فقط المكان يتغيّر[1]. وبهذا؛ فالعلامة المكانية ليست - بالضرورة - علامة نصية، وإنما علامة العرض كما تقول آن أوبرسفيلد Anne Ubersfeld، لأنها ليست ذات طبيعة اصطلاحية، وإنما أيقونية، بوصفها تماثل الشيء الذي تمثله، لأن الفضاء الذي يوجده العرض المسرحي فضاء مرجعي،

[*]- (Johan Simons) يوهان سيمونس 1946، مخرج طليعي، درس الرقص والتمثيل في كل من أكاديمية روتردام للرقص وأكاديمية المسرح في ماسترخت. عام 1976 عمل كمخرج ومُمثّل في فرقة Haagsche Comedie، بعدها؛ تفرّغ للإخراج، وفي عام 1982 أسّس فرقته الخاصّة، لكنْ؛ كانت أحلامه أكبر من هذه الفرقة الصغيرة، فأسّس عام 1985 فرقة Holandia Theatergroep، فكان مخرجها الأول، بالإضافة إلى إدارته الفنّيّة لها، بمشاركة زميله المخرج Paul Koek، يعتبر واحداً من أهم المخرجين الأحياء بأوروبا، حصل على أهم جائزة مسرحية بأوروبا، وهي جائزة أوروبا المسرحية في عام 2000، تمنح للمخرجين الذي يساهمون بتطوير المسرح في أوروبا. استقدمتْه فِرق مهمّة في ألمانيا وإنكلترا؛ ليُخرج لها أعمالها.

[**]- تتكون ثلاثية الأورستيا من (أجاممنون، حاملات القرابين، المحسّنات).

[1]- يُنظر، شرجي، أحمد، ثلاثية أسخيلوس في هولندا، مجلة البحرين الثقافية، وزارة الثقافة البحرينية، العدد 56، أبريل 2009، ص145.

يُحيلنا إلى فضاء اجتماعي ثقافي ما. فالأيقونية "لا يمكن أن تختفي أو تقلّ، لأنه - من دونها - يتجمّد الأداء المسرحي. فالمسرح مُمثّل لصيغة نشاط ما، يتعرف عليه المُتفرّج، أو يتعرف على عناصره [...]. هكذا يصبح الفضاء المسرحي أيقونة لفضاء اجتماعي ثقافي ما، ومجموعة من العلامات المشكّلة جمالياً؛ مثل التصوير التجريدي"[1]، وعليه؛ يكون الفضاء المسرحي فضاء، يسير - أيضاً - وفق ثنائية التتابع والتركيب، ولن يحيد عنها، لأن النص - كما يقول إيكو - " آلة كسول، تتطلب من القارئ عملاً مضنياً، من أجل ملء الفضاءات الفارغة، أو "البيضاء"، فالنص ليس إلا آلة افتراضية"[2].

[1]- آن أوبرسفلد، قراءة المسرح، مصدر سابق، ص 186.

[2]- إيكو، في، يونس الوليدي (من فضاء النصي إلى الفضاء الحركي)، مصدر سابق، ص6.

3- سيميولوجيا الإرشادات المسرحية Stage Directions Semiotics

تلعب الإرشادات المسرحية دوراً مهمّاً، في تحديد ملامح الشخصية وتطوّر بنائها الدرامي، سواء كانت داخل الحوار، أم خارجه. يضيء تصنيفها وتحديد وظائفها داخل النص الدرامي مساحة مهمّة للمُمثّل في عملية اشتغاله، من خلال ما تتيح له من معرفة علاقة الشخصية بالشخصيات الأخرى، كذلك دور الشخصية في تطوّر الحدث الدرامي.

عدّ رومان إنجاردن R. Ingarden الحوار المسرحي نصاً رئيساً، وكل ما هو خارج الحوار نص فرعي أو ثانوي، يتمثل بالإرشادات المسرحية. ويرتبط النصان بعلاقة جدلية، لما يحملانه من حمولات دلالية. فيشكّل النص الثانوي أهمّيّة كبرى للممارسة المسرحية، كنظام دال، بالنسبة للمخرج المسرحي بعيداً عن الحوار والفعل الأدائي. وقد أشار المعجم المسرحي إلى أهمّيّة النص الثانوي؛ لأنه يتوفّر "على معلومات، تحدّد مكان الحدث وزمانه، وتُبيّن أسماء الشخصيات (قائمة الشخصيات) والمعلومات الخاصّة بكل منها أحياناً (السّنّ، الشكل الخارجي، المهنة، إلخ). كما يمكن أن يحتوي على معلومات حول أداء المُمثّل "اللهجة"، النبرة، الحركة والأفعال)، بالإضافة إلى المعلومات حول الديكور، والإضاءة، والإكسسوار، والموسيقا، والمؤثرات السمعية، إلخ. كذلك فإن اسم كل شخصية متكلمة بجانب الحوار على

امتداد النص يُعتبر جزءاً من الإرشادات المسرحية"[1]، بناء على هذه الأهمّيّة، يعدّ النص الحواري النص الرئيس، وكل ما خارج الحوار، نصاً ثانوياً. النص الثانوي؛ أي (الإرشادات) يظهر دوالاً مهمّة للمُمثّل، لأنها تحدّد له الشكل الخارجي (الفيزيائي)، السلوك، نبرات الصوت، وعلاقة الشخصيات مع الشخصيات الأخرى.

يوجد النص الثانوي خارج نطاق السرد الحواري للحدث، لكنْ؛ وفي الآن ذاته، يشير إليه، ويوضحه في أحيان كثيرة. لكنْ؛ بالمقابل، يحمل النص الرئيس إرشادات ضمنية، داخل الحوار نفسه، تُحيل قارئ الحوار إلى سلوك الشخصيات الأخرى، عمرها، زمنها، لباسها، نفسيتها، وهذا ما نلاحظه في مسرحية (مكبث - لوليم شكسبير) في مشهد (دنكن، مالكوم، الرائد)، كيف أن الحوار يدلّنا على المكان، ويعرّفنا على الرائد، وضعه، لباسه، وظيفته، سوء حاله، كذلك يبيّن لنا قوة مكدونالد وجبروته، وأيضاً؛ بسالة مكبث، وشجاعته، من دون أن نراهما، وإنما عبر علامات إخبارية، أشارت إليها الإرشادات:

دنكن: مَن ذلك الرجل المضرّج بالدم؟ بوسعه إخبارنا،

كما يبدو من سوء حاله، بأحدث مراحل العصيان.

مالكوم: هذا هو الضابط الذي قاوم الأسر، كما هو قمين بالجندي الباسل الصلب.

مرحباً بالصديق الشجاع!

أَدْلِ للملك بما تعرف عن المعمعة

كما كانت حين تركتَها.

---

[1] - الياس، ماري، وحسن، حنان قصاب، المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مصدر سابق، ص ص 22-23.

الرائد: لقد ظلّت بين بين: كسبّاحَيْن منهكَيْن، يتشبّث كلاهما بالآخر، فيخنقان فنّهما.

والجائر مكدونالد (وما أجدره بالتمرّد؛ إذ لتلك الغاية راحت نذالات الطبيعة المتكاثرة تنغل عليه) من جزر الغرب، يأتيه مَدَدٌ من المشاة والخيّالة، وربّة الحظ، ابتسمت لعصيانه اللعين، وبانت كبغي تهوى متمرداً. ولكن ضعفه ظل بادياً.

لأن مكبث الجريء (وما أحقّه بهذا النعت) يزدري بربّة الحظ، وبسيفه المسلول الذي يبخر الدم منه، لكثرة ما ضرب، يشقّ طريقه، وهو للشجاعة حبيبها،

حتى يجابه العبد.

ولم يصافحه أو يودّعه حتى قدّه قدّاً من السرّة إلى الشدقَيْن، وغرز رأسه على شرفات قلعتنا[1].

وبهذا؛ تشير الإرشادات، من داخل الحوار، إلى مختلف العلامات، كما في الجدول الآتي:

علامات الشخصية	علامات خارجية	علامات وظيفية	علامات سايكلوجية	علامات الأزياء	علامات مكانية
الضابط	دنكن: الرجل المضرج بالدم	ضابط	حالته بائسة قاوم الأسر	بدلةعسكرية (كونه ضابط)	خارج حدود المعركة
مكبث	جريء - سيفه مسلول - قوي	قائد عسكري	شجاع - لا يهاب القتال	بدلة عسكرية	داخل ساحة المعركة

[1] - شكسبير وليم، مصدر سابق، ص ص 664-665.

فضلاً عن أهمّيّة العلامات التي أظهرتْها لنا الإرشادات، أشارت إلى الحدث الأهم، ألا وهو، وجود معركة مازالت تجري، وبيّنت لنا - أيضاً - صورة المعركة من خلال وصف الرائد لها، من دون أن نشاهدها على الخشبة، بمعنى أن الحوار اختزل لنا أحداثاً وصوراً كثيرة، وضعها لنا المؤلف على لسان إحدى شخصياته.

استفادت النظريات المسرحية الحديثة خلال القرن العشرين كثيراً من الإرشادات المسرحية في بلورة طروحاتها؛ حيث عرف ستانسلافسكي كيف يوظّفها بتعميق الإحساس عند المُمثّل، من خلال عمله على الذاكرة الانفعالية؛ ومزج مايرهولد الإرشادات مع الحوار؛ ليُنتج دوال ومدلولات عرضه حركياً. ولعل الاستثمار الأعمق للإرشادات كان عند المخرج الألماني برتولد بريشت، الذي عرف كيف يوظّفها من ضمن أسس النظرية الملحمية، فقد لجأ إلى الإشارة للأسماء والأغنيات واللوحات لتقريب الحدث إلى المُتفرّج؛ حيث كان بريشت "يعطي للأغنيات والمقطوعات الشعرية التي يتم ترتيبها عناوين مباشرة.... إن التعليقات والعناوين والأشعار يمكن أن تندمج في العرض، سواء أعلنها المُمثّلون، أو أُشير إليها من خلال اللافتات، أو الإسقاط، باعتبار وسائل إبعاد وتغريب إضافية"[1].

إن حضور الإرشادات الإخراجية - إذنْ - حضور إجباري عند بريشت، لأنها تقرّب له فهم المُتفرّج، وكذلك؛ فهي تعلّق على الأحداث، وتوضح معنى المشهد برفع لافتة، يكتب عليها اسم اللوحة.

وإلى جانب ذلك، فإن الإرشادات تحدّد - في أغلب الأحيان - عملية دخول الشخصيات، وخروجها، وهي إرشادات إجبارية، يفرضها

[1] - استون إلين، سافونا جورج، مصدر سابق، ص 116.

الحدث الدرامي. جهة الخروج - في أحيان كثيرة - تحدّدها الإرشادات ورؤية المخرج. ففي مسرحية هاملت، يختبئ بولونيوس خلف الستارة، وهو اختباء إجباري، فرضه الحدث الدرامي، وأشارت إليه الإرشادات، ومن ثم؛ يقتله هاملت من دون أن يراه، لأنه كان يظن بأنه عمّه - العشيق السابق والزوج الحالي لأمه (قاتل أبيه). عملية اختباء بولونيوس تدخل ضمن التطوّر الدرامي للأحداث، إنْ لم يكن هناك اختباء، فليس هناك حدث، لأنه لعب دوراً مهمّاً داخل المتن الحكائي؛ المقطع المشار إليه يوضح - فقط - عملية الاختباء؛ ويشير إلى تداعيات الحدث على الشخصيات لاحقاً.

....

بولونيوس: إنه قادم في الحال. شدّدي عليه، أخبريه بأن ألاعيبه أفضح من أن تُطاق،

وإن جلالتك سترت عليه، ووقفت حائلة دونه ودون غيظ كثير. سأمسك عن القول هنا

أرجوك أن تصاريحه.

هاملت: (من الداخل) أماه، أماه، أماه!

الملكة: لا تخف علي. انسحب. أسمعه قادماً.

(يختبئ بولونيوس وراء الستارة)

(يدخل هاملت)

هاملت: ها أماه، ما الأمر؟[1]

---

[1] - شكسبير وليم، مصدر سابق، ص ص 137.

حفلت مسرحية هاملت بالإرشادات الإجبارية، أما داخل النص الرئيس (الحواري) أو النص الثانوي (الإرشادات)؛ فإنها - تارة - تشير إلى المكان، أو حجرة داخل القصر، أو تُخرجنا إلى خارج القلعة لرؤية (طيف والد هاملت)، أو التداخل السريع، لعملية دخول الشخصيات، وخروجها.

نستنتج من كل ذلك بأن أهمّيّة الإرشادات تكمن في تحديد علامات مهمّة من تفاصيل العمل المسرحي، على المُمثّل تحديدها في عملية اشتغاله على النص الدرامي، منها:

- **وظيفة الشخصيات**، داخل النص الدرامي. شخصية (الكاهن تريزياس) في مسرحية أوديب ملكاً لسوفكلس مثلاً .
- **سمات الشخصية**: قوتها، ذكائها، جبروتها... (شخصية الليدي ماكبث - وليم شكسبير).
- **الشكل الخارجي**: شاب يافع، طفل صغير، كهل، ضعيفة، متعبة، له عاهة، نُدب، (رتشارد الثالث - شكسبير).
- **تعابير الوجه**: إن كانت داخل النص أو خارجه، كيف راقب هاملت ردود فعل عمّه الملك (تعابير وجهه)، عندما قدّمت الفرقة التمثيلية مشهد قتل الملك.
- **طريقة الإلقاء**: في المشهد الواحد - وفي أحيان كثيرة في المسرحية ككل، نبرة صوت أوفيليا عندما تعاتب هاملت.
- **سلوك الشخصيات**: من خلال طريقة الكلام واللباس، سلوك هاملت مع أمه.

- **الحوار الداخلي والخارجي**: حالة التمتمة، إذا كان الحوار داخلياً، في حالة توجيهه إلى الآخر الشريك على الخشبة.

- **الزمن**: نهاراً، ليلاً، فجراً، مشهد الطيف في مسرحية هاملت، أو فصول، أو عقد كامل من السنين، كما في مسرحية روزيتا العانس - لوركا.

- **الأزياء**: موضة العصر، أو وصف لباس الشخصيات الأخرى، مشهد دنكن ومالكولم في مسرحية ماكبث، وهما يشيران إلى الضابط.

- **الإكسسوارات**: عصا تريزياس، جزء مكمل لشخصيته، يستدل بها إلى طريقه، كونه أعمى.

- **الإضاءة**: مصادرها على الخشبة للإشارة إلى الليل والنهار، أو تعتيمها لإضافة الجو النفسي للمشهد، يدخل عطيل يحمل شمعة على دزديمونة.

وهكذا؛ فإنَّ النص الثانوي يحيلنا إلى كل هذه العلامات الدرامية في مجمل العناصر المسرحية؛ إذ تظل هذه العلامات في حالة موت سريري، إذا لم ينفض عنها الغبار. التنقيب بما وراء النص الرئيس (الحواري)، لأنه يتحتّم على المُمثّل "أن يسعى في طلب أدق إشارات الإدراك العادية، ويدخل - مباشرة - في السيطرة على الواقع الاجتماعي، وتطوّره"[1]. لكنْ؛ علينا ألا نغفل العلامات الضمنية الموجودة داخل النص الرئيس، لأنها تحمل دلالات مباشرة وواضحة للمتلقّي، وتتجسّد أمام عينيه. ففي مسرحية عطيل، وفي مشهد دخوله لقتل دزديمونة، وهو يحمل شمعة، المُتفرّج لا يفهم - المشهد المرئي - الحركي، لخطوات

[1]- بافيس باتريس، لغات خشبة المسرح، مصدر سابق، ص 53.

عطيل، باتجاه سرير دزدمونة، وهي نائمة، لكن حوار عطيل يشير إلى ذلك، وأيّ تقصير في التقاطها، سيقوّض العملية التواصلية للعلامات، لأن النص الرئيس حدّد لنا دلالة القتل التي عزم عليها عطيل، وتثاقلت خطواته بسببها، وهو يقترب من سرير دزدمونة:

(دزدمونة في فراشها. يدخل عطيل حاملاً شمعة)

عطيل: إنه السبب، إنه السبب، أيتها النفس ... . .

لا تجعليني أسميّه لك، أيتها النجوم الطاهرة

....

ولكنْ؛ يجب أن تموت، وإلا فإنها ستخون المزيد من الرجال

أطفئ النور، ثم .... أطفئ النور ....[1]

حمل عطيل علامات نفسية، قبل ولوجه الخشبة، نتيجة تراكم الضغوط النفسية، حتّمت عليه التسلّح بكل تلك العلامات، والقدوم على ما عزم عليه، ممّا تركت أثراً فيزيائياً على حركته، وقتل مَن؟ إنها دزدمونة. إذنْ؛ الحالة النفسية لعطيل هي المرجع، والدال عطيل، والمدلول عملية القتل.

[1]- شكسبير، وليم، مصدر سابق، ص 587.

4- الشخصية Character

جاء في المعجم المسرحي أن كلمة شخصية في اللغة العربية مُستحدثة، فقد أُخذت من كلمة "الشخص" التي تعني "سواد الإنسان وغيره تَراه عن بُعد"، بمعنى أنها تعني السمات العامة فقط. وتُستخدم في المسرح - في أغلب الأحيان - كلمة "كاركتر Character" الإنكليزية، وهي تعني الطبع أو الصفة بمعناها العام. أما الكلمة الفرنسية "Personnage"؛ فيعود أصلها إلى اللاتينية "Persona"، وتعني القناع، وهي ترجمة لكلمة يونانية تعني الدور، والمقصود به الدور الذي يؤدّيه المُمثّل، عندما يضع القناع على وجهه، يستبدله لأكثر من مرة داخل المسرحية.

و"الشخصية كائن من ابتكار الخيال، يكون له دور أو فعل ما في كل الأنواع الأدبية والفنّيّة التي تقوم على المحاكاة؛ مثل اللوحة والرواية والمسرح والفيلم السينمائي والدراما التلفزيونية والدراما الإذاعية"[1]. بهذا؛ يكون تعريف الشخصية في اللغات متقارباً. وسواء كانت الشخصية تعني في اللغة العربية السمات العامة للشخص، وفي الإنكليزية الطبع أو الصفة، فإن التعريفين يندرجان ضمن السمات، ويحيلان إلى مفهوم واحد، ينصبّ في العلامة ؛ بمعنى أن الشخصية تشكّل علامة، وتحيل إلى شخص بعينه. ولعل معنى الكلمة الفرنسي وأصوله اللاتينية [القناع]، يؤكدان استقلالية الشخصية بوصفها علامة، ضمن مجموعة علامات.

[1]- يُنظر: الياس ماري، وقصاب حنان حسن، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 269.

وإذا عدنا إلى دور الشخصية في المسرح الإغريقـي، سـيتأكد لنـا ذلـك مـن خـلال ثبـات المُمثّل/ الأيقونة خلال المسرحية، لكن الشخصية تتحوّل خلال العرض المسرحي، حسب متطلّبات الحدث وتحوّلاته. ففي بداية المسرح الإغريقي، لم يكن غير مُمثّل واحد يؤدّي كـل الشخصـيات، وكانت الأقنعة (وهي علامات في النهاية) تشير إلى تعدّد الشخصيات وتفاعلاتها. وعلى الرغم من ثبات علامات اللباس المسرحي خلال العرض المسرحي، لم يكن المُتفرّج يتعرّف على الشخصـية إلا من خلال القناع/ العلامة لأنه هو الذي يضع الشخصية في قنوات اشتغالها.

وسيعرف المسرح الحديث اعتباراً من بدايات القرن العشرين "توجهاً نحو إعادة النظـر في مبدأ المحاكاة في الفنّ، بشكل عام، وتطوّرت هذه الفكرة في اتجاهـات جماليـة؛ مثـل الرمزيـة والتعبيرية والسريالية. وقد أدّى ذلك إلى الابتعـاد عـن النظـرة السـائدة إلى الشخصـية كشـخص، يمكن تفسير أفعالـه، وتبريرهـا، إلى كسر وحـدة وتماسـك الشخصـية، مـن خـلال تفكيـك فعلهـا، وتفكيك العلاقة بينها وبين الظروف المحيطة بها، ممّا جعلها تفقـد ثباتهـا كصـورة عـن الإنسـان، وتبدو كشيء قابل للتشكّل"[1].

إن تفكيك أفعال الشخصـية، وعلاقتهـا بالشخصـيات الأخـرى، وكـذلك تحليـل ظروفهـا والمعطيات المحيطة بها، هو جوهر سيميولوجيا المسرح، لأن الشخصية لا تعمل بمفردها، إلا مـن خلال وجود الحامـل (المُمثّـل)، فـيما تبقـى أفعالهـا وتحوّلاتهـا ميتـة، إذا لم تُنْجـز جسـدياً عـلى الخشبة، وهنا؛ تكمن خصوصية الشخصية على المسرح، لأنها تتحوّل من عنصر جامـد إلى عـنصر ملموس، ومن فعل جامد إلى فعل مُتحرّك ونابض بالروح.

[1]- يُنظر: الياس ماري، وقصاب حنان حسن، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 270-271.

إنّ تنامي الشخصية وتطوّرها، لا يتم عن دراسة الشخصية بمفردها فقط، وإنما علاقتها بالشخصيات الأخرى داخل النص، كذلك علاقتها بتعدّد وظائفها، فاعليتها داخل الأنساق العلاماتية، يكون التعامل مع الشخصيات بوصفهم أناساً حقيقيين، لا مُجرّد شخصيات ورقية، هذه العملية البحثية للشخصية، تكون نقطة انطلاقتها - حتماً - من النص الدرامي، الأرض الخصبة للبحث والتنقيب، عن المستويات الدلالية والوظيفية التي تتحرك بها وحولها الشخصية. من أجل توجيهها في العرض المسرحي، لأنه "ليس للشخصية وجود ملموس إلا من خلال عرض ملموس، فالشخصية النصية شخصية مضمرة"[1]، كذلك حاجة العودة إلى المرجع، إلى ما وراء النص، في عملية البحث والتنقيب.

مرجعية الاسم الذي يحمله أوديب ذو دلالة كبيرة ومهمّة، داخل النص، يشير إلى "(متورّم القدمين)، وهي إشارة إلى الطفل اللقيط المكبّل بالقيود، ونص المسرحية يتلاعب بالاسم باستمرار، مثلاً يتغيّر في النبر، يمكن لكلمة أن تنطق (ذو القدمين)، وهو لغز "أبي الهول""[2]. و إذا تحيلنا الأسماء في المسرح الكلاسيكي إلى دلالات إعلامية للشخصية، فإن مسرح اللامعقول تخلّى عن هذه الدلالة، في أغلب الأحيان، جعل الشخصية تحمل حمولات دلالية مفتوحة؛ مثل (رجل 1، رجل2 وشرطي1 وامرأة1 وامرأة2) ومن ثمَّ؛ انفتحت على مستويات قرائية وتأويلية متعدّدة، ما يعطي للمُمثّل الحرية الكبيرة في عملية اشتغاله على الشخصية؛ حيث بإمكانه التوصل إلى اقتراحات متعدّدة ومُتنوّعة في بحثه التاريخي والسوسيولوجي للشخصية.

---

[1]- آن ابروسفيلد، قراءة المسرح، مصدر سابق، ص 167.

[2]- يُنظر، إلين استون، وجورج سافونا، المسرح والعلامات، مصدر سابق، ص70.

ويمكننا الاستناد إلى تقسيمات آن أوبرسفيلد للشخصية، لأنها امتازت بالإلمام الكامل، انطلقت من العام (الشخصية)، إلى الخاصّ (الإيماءة)، من أجل تفكيك العملية الاشتغالية، عند انتقالها روح حية على الخشبة، شمل تقسيمها على قسمين، الأول الشخصية كمفردة، والثاني الشخصية بوصفها كلاً سيميوطيقياً، كما نراه في هذا الجدول:

1-الشخصية بوصفها مفردة Lexeme
الفاعل: actant
للشخصية وظيفة"اجرومية" في البنية، وتأسس صورتها الفاعلة، مثلاً هاملت هو ذات لقوة الحياة/ الحب.
الكناية: metonymy
تؤدي الشخصية وظيفة كجزء من كل أكبر، أو في علاقتها بشخصية أو شخصيات أخرى؛ أي وظيفة الكناية، ياغو في مسرحية عطيل.
الاستعارة: metaphor
قد تؤدي الشخصية على مستوى استعاري ومستوى الكناية أيضاً، مثلاً ياغو في مسرحية عطيل، كاستعارة للغيرة والانتقام.
المرجع: referent
يمكن قراءة الشخصية كمرجع تاريخي سوسيولوجي استعاري أو كناية، مثلاً شخصية عطيل، تشير إلى أصوله العربية الإفريقية، (لمتابعة هذه النقطة، يحتاج المرء إلى أن ينتقل إلى ما وراء النص، إلى مستويات التشفير وحلّ الشفرة في سياق العرض.
الايماء : connotation
إن دلالة الشخصية تضع سلسلة من المستويات الإيحائية، مثلاً شخصية مستمدّة من أسطورة؛ مثل أوديب أو فيدرا، يمكن أن تُعطى في مستوى إيحائي، عناصر أسطورية غير المكتوبة في النص (فكر)، قد تشتغل لمستويات الإيحائية في الإخراج، أو يتمّ تأكيدها.

2- الشخصية بوصفها كلاً سيميوطيقياً

الوظيفة التمثيلية Function actorial

حيث يشكّل Actant **بوصفه فاعلاً وحدة دلالية من وحدات القص، فإن المُمثّل - عندئذ - يلعب دور الوسيلة الفعلية ....**

التفرّد Individua Lisation

استخدام السمات التي تحدّد الفروق قد تدلّ على الشخصية الفردية، كما في المسرح "البرجوازي". وقد تشير تسمية الشخصيات إلى ذلك [...]. ودور الفرد قد يشير - أيضاً - إلى الدخول في سياق تاريخي سوسيولوجي (والأمثلة الواضحة على ذلك هي عندما تدخل شخصية تاريخية مسمّاة في قصة درامية).

الجمعية Collectivisation

قد يعمل تمثيل شخصيات بطريقة مضادّة للاهتمام بالشخصية، في حدّ ذاتها. ومن المهمّ هنا الشخصيات التي تؤدي وظيفة كدور مشفّر؛ أي تعطى دوراً مقرّراً سلفاً لتلعبه، مثلاً الشخصيات في كوميديا ديلارتي، أو في الميلودراما......... والشخصيات التي تؤدي دورها كتجريدات ثقافية سوسيولوجية بطريقة بريشت)، وتحديد الشخصية عن طريق القناع[1].

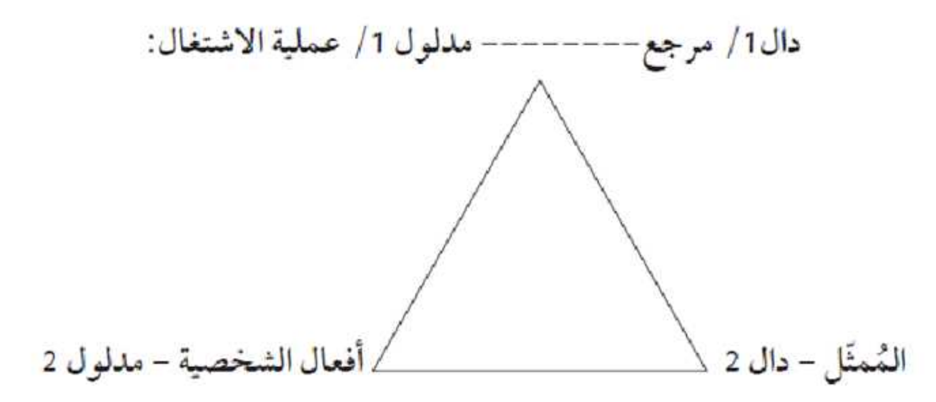
وبهذا، تكون الشخصية وفق تقسيمات آن أوبرسفيلد ملمّة بكل تفاصيل آلية الاشتغال، والأهم هو بحثها عن المرجع، لأنه المفتاح الحقيقي لفتح كل مغاليق الشخصية، وكيفية تطوّرها، وتوهجها على الخشبة، لأنه "من الممكن أن تكون الشخصية صورة استعارية لمختلف مستويات الواقع"[2]. في هذه الحالة، يشكّل البحث المرجعي للشخصية

---

[1]- يُنظر: المسرح والعلامات، مصدر سابق، ص ص 64-66.

[2]- آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح، مصدر سابق، ص150.

الجزء الأول من العلامة (الدال والمدلول)، وهو نتيجة تضافر أجزائها الثلاثة، لكن هـذه الثلاثيـة، تسبقها عملية اشتغال؛ حيث يكون التعامل مع المرجـع بصـيغة (دال1)، والاشـتغال (مـدلول1)، يحملهما المُمثّل بوصـفه (دال2)، وأفعـال الشخصـية بوصـفها (مـدلول2)، بمعنـى تصـل العلامـة محملة القَصديّة، ومكتملة البنـاء، وفي عمليـة الاشـتغال هـذه، تتشـكّل علامـة جديـدة، يفعلهـا المُمثّل كدال 2، ومن ثم؛ تشكّل تراتباً هرمياً للعلامـة، قمّتـه (دال1/ المرجـع، ومـدلول1/ عمليـة الاشتغال)، وقاعدته (المُمثّل دال2، وأفعال الشخصية مدلول2)، كما في الخطاطة الآتية:



فالعلامة تصل إلى المُتفرّج مكتملة القَصديّة، وإنْ تشكّلت قبل العرض المسرحـي، يبقـى تأويلها من مهمّة المتلقّي. كذلك؛ فإن الشخصية التي يحملها المُمثّل بوصفها علامـة هـي أسـاس التقارب بين السيمانطيقي (الملفوظات الدلالية) والسيميوطيقي (الدلالات المرئية)؛ حيـث تكـون ذات مستويين:

1. المستوى السيمانطيقي: يجب أن يندمج المُمثّل في الشخصية التي يلعبها ويقـدمها إلينا خلال الفعل المسرح: لا يشير إلا لنفسه بوصـفه "أيقونـة" أو "مرجعـاً" (تـأثير واقعي لهوية داخل الحدث دائماً). وعلاقتنا بالمُمثّل ليسـت في حـدود القصـة، بـل قائمة على المستوى المادي والاجتماعي.
2. المستوى السيميوطيقي: تلائم الشخصية نماذج لا حصر لها، وفق ملامحها الذاتيـة، وملامح وثيقة الصلة بها في مواجهة الشخصيات الأخرى: فهي تتكامـل في منظومـة سيميوطيقية، دونما فاعلية إلا في إطار منظومة من الاختلافات[1].

ويكون الاشتغال عـلى الشخصـية، مـن خـلال العلاقـة الديالكتكيـة بـين السـيمانطيقي والسيميوطيقي ، لكنْ؛ هناك اختلاف - أيضاً - ما بين السيمانطيقي والسـيميوطيقي، لمـا يحملـه المرجع من صور، حتى لو كانت أيقونية، لأنها تمرّ بعملية تشفير متوالية، تفرضها تراتبية العلامـة في العرض المسرحـي، ولهـذا؛ تكـون عمليـة الاشـتغال متواليـة؛ حيـث يتشـظّى الـدال إلى دالـين، والمدلول إلى مدلولين، بمعنى يكون الدال1، دالاً مُجرّداً.. دال مُكتشف، أحالنا إليه المرجع بوصفه أيقونة ومرجعاً، والمدلول1، لـيس مُجـرّداً، وإنّمـا رمـزاً مـن خـلال مسـافة الاشـتغال بـين المرجـع والشخصية، لأن العلامة تفهم كنتيجة للاستدلال، كما هي عند إيكو، نتيجة ذات ارتباط وافتراض تبادلي بين مستوى التعبير (الدال) ومستوى المضـمون (المـدلول)، والـدال والمـدلول هـما جـوهر نظرية دو سوسير.

[1]- بافيس باتريس، لغات خشبة المسرح، مصدر سابق، ص104.

ويلعب المُمثّل دور الوسيط بين النص والمُتفرّج عبر الشخصية، لكن هذا الوسيط يجب أن تكون له دراية بالشخصية التي يلعبها كوسيط فعّال في العرض المسرحي. إنه ليس مُجرّد وسيط، يؤدّي شخصية من الشخصيات، بل يحتّم عليه دوره كوسيط استقرار عمله، ضمن نسق العلامات في العرض المسرحي، لأنه "في مجال العرض تبدو الشخصية نقطة الثبات التي تتوحّد عندها العلامات المتفرقة"[1]، وبهذا؛ تكون الشخصية البؤرة المركزية لمنظومة العرض العلاماتية، بؤرة بثّ الشفرات، وتفعيلها، وعليه؛ يجب أن تكون المستويات، الوظائف الثلاثة للشخصية حاضرة وبقوة في اشتغاله، وهي:

1. المُمثّل يلعب الشخصية التي تلعب دوراً بشكل "منعكس"؛ أي كامتداد ممسرح للأداء الجماعي Social acting.
2. يلعب المُمثّل شخصية يفترض أنها هوية ثانية، بارتداء القناع، أو وسائل أخرى.
3. يلعب المُمثّل شخصية تشارك في فعل شكلي من المستوى الثاني، أي مسرحية أو تنكر داخل المسرحية[2].

ومن دون آلية الاشتغال هذه، يصعب على المُمثّل أن يقنع المُتفرّج وأن يوصل إليه خطابه الفكري والجمالي.

[1] - آن أبرسفيلد، قراءة المسرح، مصدر سابق، ص 141.
[2] - يُنظر: المسرح والعلامات، مصدر سابق، ص 73.

الفصل الثالث :

سيميولوجيا الممثل

مدخل:

اعتبر بورس العلامة بناء ثلاثياً، يشكّل كل مكوّن منه علامة مستقلة، والعلامـة تشـكّل - بدورها - ثلاثية جديدة، كما في الجدول الآتي[1]:

أولانية الأولانية			علامة نوعية
أولانية	ثانيانية الأولادنية	ماثول	علامة مفردة
ثالثانية الأولانية			علامة قانونة
أولانية الثانيانية			أيقون
ثانيانية	ثانيانية الثانيانية	موضوع	أمارة
ثالثانية الثانيانية			رمز
أولانية الثالثانية			خبر
ثالثانية	ثانيانية الثالثانية		مؤول
تصديق			
ثالثانية الثالثانية			حجة

[1]- يُنظر، بنكراد، السيميائيات والتأويل، مصدر سابق، ص 126.

يجد جيرارد دودوال هذا التحديد نفياً للعلامة، لأنه يُقوّض تواصلها. ولكنْ؛ بالمقابل، فإن بورس لا يفصل بين النظرية والممارسة، لأن هذا الفرق يعيق امتداها الطبيعي، لأنها تولد وتنمو وتموت في الأشياء[1]، وقد صنّفها إلى ثنائيات ثلاث، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمكوّنات الثلاث التي تتشكّل منها، وهي:

- ماهية العلامة
- علاقة العلامة بموضوعها
- تصوير المؤول للعلامة

تتشكّل هذه المكوّنات عبر متوالية العلامة، واشتغالها داخل محيطها الذي تنمو وتتطوّر فيه، وقد ميّز بورس في ماهية العلامة، وبين "العلامة النوعية Qualisign"، و"العلامة المتفردة Sinsign"، و"العلامة العرفية Legisign". إذنْ؛ ما هو دور كل واحدة منهن، ووظيفتها في الاشتغال:

1- **العلامة النوعية** Qualisign: وهي نوعية، بمعنى الدور الذي تلعبه نوعية العلامة، ودلالة خصوصيتها، مثل نبرة الصوت، رخامته، شدته، أو ما هو عكس ذلك.

2- **العلامة المتفرّدة** Sinsign: وهي الشيء الموجود، أو هي الواقعة الفعلية التي تشكّل علامة، ولا يمكن أن تكون علامة إلا بنوعية تفرّدها وتميّزها، وهي تتضمّن العلامة العرفية أيضاً.

[1] - نفسه، ص 29.

3- **العلامة العرفية** Legisign: وهي عرف يشتغل بوصفه علامة، وهي تقوم على الاتفاق والمواضعة، مثل القواميس والمعاجم ودلالة الكلمات فيهما.

فضلاً على ذلك، فإن علاقة العلامة بموضعها تميّز ما بين، "الأيقون Icon"، و"المؤشّر Index"، و"الرمز Symbole"، وهذه التمايزات تعمل - أيضاً - على وفق متوالية دلالية، وأيضاً من أجل التميّز بين الأنساق التي تشكّل العلامة، وهي:

1- **الأيقون** Icon: علامة تحيل إلى موضوعها، بحكم اشتراكها في بعض الملامح والخصائص. إذا كان الشيء نوعية، أو كائناً، أو عرفاً، فإنّه يكون أيقوناً لشبيه عندما يستخدم علامة ما.

2- **المؤشّر** Index: يرتبط ارتباطاً سببياً بموضوعه، وكثيراً ما يكون هذا الارتباط فيزيقياً من خلال المجاورة.

3- **الرمز** Symbole: تكون العلاقة بينه وبين الموضوع علاقة اتفاقية، ويعرّفه بورس بأنه "علامة تشير إلى الموضوعة "الموضوع" التي تعبّر عنها عبر العرف، غالباً ما يقترن بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعته"[1].

أما فيما يخص تصوير المؤول للعلامة، فلقد ميّزه - أيضاً - ما بين ثلاث علامات، وهي"التصديق Dicisigne"، و"الخبر Réme"، و"والبرهان Argument"، هذه كلها علامات على وفق التوصيف الإيضاحي الآتي:

1- **العلامات التصديقية:** علامة وجود واقعي عند مؤولها، كونها تقدّم له حدثاً متعلقاً بموضوعه.

---

[1]- بورس، تنصيف العلامات، مدخل إلى السيميوطيقيا، مصدر سابق، ص 142.

2- **العلامة الخبرية:** علامة إمكان نوعية، كونها تمثل الشيء الممكن.

3- **العلامة البرهانية**: وهي تمثل الفعل الذهني، عندما يوضع شخص ما في موضع حكم بقضية ما.

ولا تقتصر العلامات على هذا التحديد، بل تنقسم مجتمعة إلى نوعين، علامات طبيعية، وعلامات مصطنعة:

- **العلامات الطبيعية:** هي تلك التي تكون علاقتها بالشيء المدلول عليه ناتجة عن قوانين الطبيعة كدلالة الدخان على النار.

- **العلامات المصطنعة:** هي تلك العلامات التي تكون علاقتها بالشيء المدلول عليه قائمة على قرار إرادي من فرد أو جماعة كرموز العلوم المختلفة، وتقابله العلاقات الطبيعية[1].

نفهم من ذلك بأن كل مكوّن من مكوّنات البناء الثلاثي للعلامة يتكوّن من ثلاثية جديدة، والسؤال هنا هو: هل تتشكّل ثلاثيات جديدة، وفق الثلاثيات التي شكّلتها الثلاثية الأصلية؟

طالما أن العرض المسرحي برمّته منظومة علامات متعدّدة الأنساق، والعلامة تولد وتنمو وتموت مع الأشياء، كما يقول بورس، إذنْ؛ تشتغل العلامات لحظة امتداد العرض المسرحي ذاته زمنياً. ولأنّ هذا الكلام تحديداً يتطابق وجوهر سؤالنا - نعني المُمثّل - بوصفه علامة، وحاملاً للعلامات أيضاً، فإننا نعتبر المُمثّل أيقونة (بوصفه شخصاً عادياً) قبل ولوجه الخشبة، لكنه على الخشبة يتحوّل لعلامة، والأخيرة ستلد علامات

[1]- المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص 122.

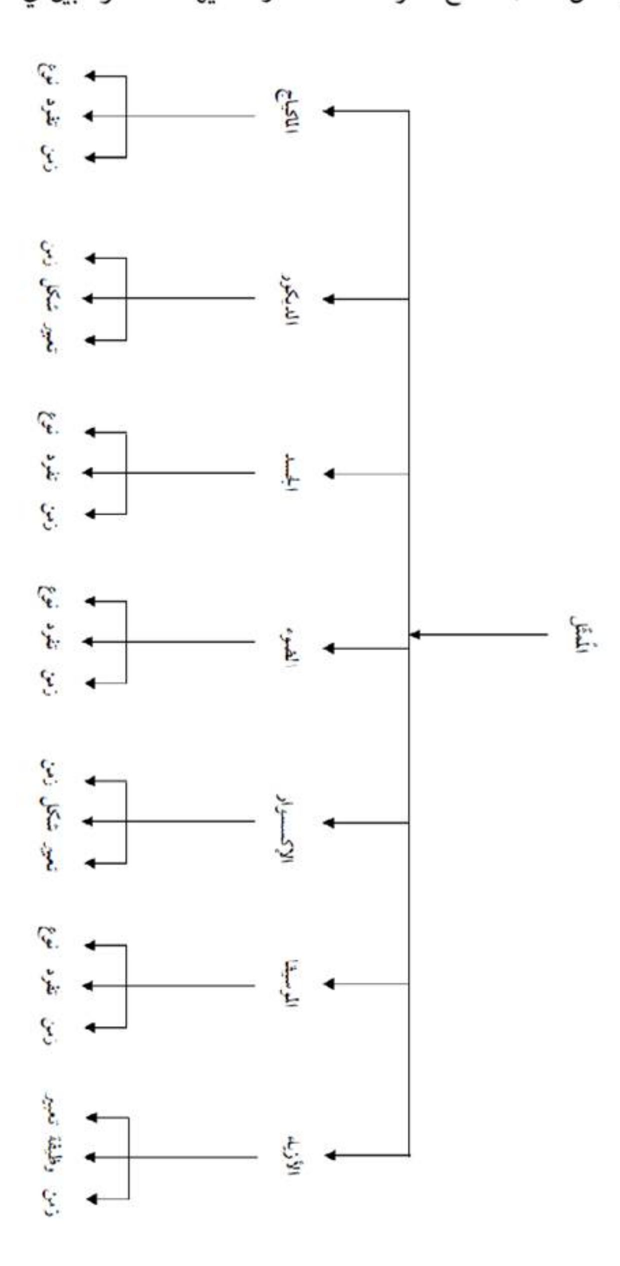
بوساطة الجسد تارة، وتارة أخرى، بتفاعلها مع العلامات المحمولة (الأزياء، الديكور، الموسيقا، الإضاءة، الإكسسوارات).

ولكنها تموت مع العلامات التي استنفدت تأويلها زمنياً؛ أي عبر زمن العرض المسرحي. بمعنى آخر، لحظة تحوّلها إلى أيقونة/ أيقونات داخل العرض، لأن العلامات المحمولة تجسّد أو تعبّر عن (التمثيل غير الشخصي - كما يسمّيه باتريس بافيس - لأن تلك العلامة تمتلك (فعلاً) كاملاً داخل منظومة العرض. ويترتّب على تقسيم التمثيل إلى شخصي (مُمثّل) وغير شخصي (العناصر)، صعوبة اشتغال هذه العناصر من دون معرفة مرجعيتها؛ وبعامة، فطالما هي فعالة داخل نسيج العرض، وهي كذلك عادة، سيكون التعامل معها بمنطق الشراكة الدرامية على الخشبة هو المفسّر.

فإن كل علامة يحملها المُمثّل هي علامة ثلاثية في ضوء المفهوم البورسي، ومن ثمّ؛ تنشطر هذه الثلاثية - لحظة العرض المسرحي، أيضاً - إلى ثلاثيات جديدة، هذه الثلاثيات تلدها عناصر العرض المسرحي الأخرى التي يحملها ويتفاعل معها المُمثّل، مثل (الجسد، الإضاءة، الديكور، الإكسسوارات...)، فينمّيها (المُمثّل)؛ حيث كل عنصر من هذه العناصر هو علامة قائمة بذاتها، وإن اختلفت الأنساق والقنوات التي تشتغل بها في أثناء العرض المسرحي، وهذه العناصر هي علامة أيقونية قبل اشتغالها داخل العرض المسرحي، حالها حال المُمثّل الأيقونة (كشخص) قبل ولوجه الخشبة.

وتفاعل بعضها مع بعض يولّد ثلاثيات جديدة، كبناء علاماتي، أسّست الثلاثيات الأولى له، وبهذا؛ يتحوّل العرض المسرحي برمّته إلى

متوالية علاماتية من خلال اتساع دائرة العلامات، وتشظّيها، كما هو مبيّن في الخطاطة الآتية:



1. المُمثّل Actor

عرّف المعجم المسرحي المُمثّل بأنه "الإنسان الذي يُجسّد شخصية غير شخصيته الحقيقية أمام جمهور ما، ويقوم بذلك عن قصد"[(1)]؛ كما عرّفه بأنه "الوسيط بين العرض والمُتفرّج"[(2)]. وفي معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية هو" الشخص الذي يؤدّي دوراً في عرض تمثيلي بمفرده، أو مع غيره، ومهنة التمثيل عريقة عراقة الإنسان، فقد ظهر المُمثّل - في بادئ الأمر - كعضو في مجموعة من الراقصين والمنشدين في طقس ديني"[(3)]. ومن جهة أخرى؛ عرّفه معجم أكسفورد بأنه "الشخص المجسّد أو المؤدّي للعمل الدرامي على المسرح، أو مكان العرض. وهو الذي يجسّد الدور الدرامي في الأفلام، سواء كان نجم أفلام، أو نجماً مغموراً، وهو أي عضو فرقة فنّيّة درامية رجلاً كان، أم امرأة"[(4)].

وتعرّفه موسوعة بريتانيكا Encyclopaedia Britannica البريطانية على أنه: "الشخص الذي يؤدّي فنّ الحركات والإيماءات، أو التراتيل والترانيم لتجسيد شخصية قصصية على المسرح أو السينما، أو التلفزيون. ومن المتفق عليه - عموماً - أن التمثيل هو غير التقليد الأعمى، أو

[1]- الياس، ماري، حسن، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 478.
[2]- نفسه، ص 14.
[3]- حمادة، إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، 1985، ص 262-263.
[4]- Kirkpatrick, Betty, The Oxford Large Print Thesaurus, Oxford University Press, New York- USA, 1997, P. 12..

المحاكاة. فهو القدرة على الاستجابة لمحفّزات وهمية"[1]، وعند باتريس بـافيس هـو "رابـط حـيّ بين نص المؤلف وإرشادات المخرج من جهة، ونظر وسمع المشاهد من جهة أخرى، وهـو يجسّـد الشخصية التي يتحقّق وجودها من خلاله، هو - قبل كل شيء - حضـور مـادي، فـوق الخشـبة، يحقّق تلك العلاقة الملموسة مع الجمهور..."[2].

وفي التعريف الحديث هو "أحد قنوات توصيل رسـالة العـرض؛ لأن أداءه يـربط العـالم الخيالي على المسرح بمرجعه في الواقع"[3].

بعامة؛ تتفق التعريفات على أن المُمثّل شخص يؤدّي دوراً Part أو شخصية، وهو رابـط أو وسيط بين النص والعرض، ومـن ثـم؛ بـين العـرض والمُتفـرّج، وبـذلك؛ يتـوفر لـدينا التعريـف الإجرائي للمُمثّل: هو علامة، تحمل مجموعة من العلامات داخل العرض المسرحي، يشتغل بنظام الإنابة عن الشخصية تارة، وتارة أخرى، يشـتغل منتجـاً للعلامـات، ولا يمكـن لتلـك العلامـات أن تنمو وتتطوّر من دون شخصيته الفاعلة.

ومن جهة تاريخية، ساهم ظهور الإخـراج في القـرن التاسـع عشر بتفعيـل السـجال حـول المُمثّل ومكانه في إنتاج العرض المسرحي، فهل هو مُجرّد ناسخ للواقع، من خلال معايشته الحقيقية للشخصية، أم أنه يعيد صياغة الواقع بقدرة إبداعيـة خلاقـة؟ وهـل أن " طبيعـة التمثيـل تتطلـب من المُمثّل أن يعيش المشاعر الحقيقية للشخصية عـلى الخشـبة؟ أم أنـه يقـوم بإعـادة اسـتعراض

---

[1]- Encyclopaedia Britannica, www. britannica. com/ EBchecked/ topic/ 4329/ acting/ 4329main/ Article#toc=toc9110170.

[2]- Patrice pavis, dictionnaire du theatre, Arman Colin, Paris , 2009, p7.

[3]- الياس، ماري، حسن، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 14.

الشكل الخارجي للمعاناة الإنسانية والناحية الخارجية للسلوك الإنساني، بالاعتماد على براعته التقنية بشكل أساسي"[1]، وقد أطلق ستانسلافسكي على هذين التيارين المتصارعين اسمَي "فنّ المعاناة"، و"فنّ الاستعراض"..

ومن أنصار فنّ الاستعراض المُمثّل الفرنسي بينوا - كوكلين (1841-1909)[*]، الذي يرى أن الطريق للتمثيل الخلاق لا يكون عن طريق المعاناة، ولو كانت بسيطة، ولكنْ؛ عن طريق ثنائية الأنا (الروح والجسد) التي لا ينفصل طرفاها عن بعض . فالأولى تمتلك السيطرة دائماً. وقد توصّل كوكلين إلى "أن جسد المُمثّل هو المادة التي يخلق منها شخصياته، أما (روحه) أي الجانب النفسي من شخصية المُمثّل - وعيه، عقله - فإنها تخص المُمثّل - المبدع كليةً، وبالتالي؛ لا يمكن أن تكون مادة لبناء الشخصية"[2]. وسط هذا الصراع، قلّص كوكلين دور المُمثّل أمام جبروت المخرج ودكتاتوريته. ولكن الناقد الفرنسي (برنار دورت) يرى عكس هذا؛ لأنه "عندما قبل المُمثّل أن يصبح أداة طيّعة في يد المخرج، صارت هزيمته انتصاراً؛ لأنه احتلّ موقعاً جديداً في العملية المسرحية، والمُمثّل المعاصر هو وليد هزيمة المُمثّل الكبير في القرن التاسع عشر"[3].

لقد ظل المُمثّل مهيمناً في المسرح، على الرغم من كل التطوّرات التي حفل بها تاريخ المسرح، وخاصّة مسرح القرن العشرين. لهذا؛ كان

[1]- زاخافا، بوريس، إعداد المُمثّل، تر: توفيق المؤذن، مطبعة مدبولي، القاهرة، 1998، ص 33.

[*]- بينوا، كوكلين (الكبير) 1841- 1909، مُمثّل فرنسي، عمل منذ عام 1860 وحتى عام 1896 مُمثّلاً في المسرح الكوميدي فرانسيز، صنّفه ستانسلافسكي، كمُمثّل من من مُمثّلي (مدرسة الاستعراض).

[2]- زاخافا، بوريس، إعداد المُمثّل، مصدر سابق، ص 33-34.

[3]- الياس، ماري، حسن، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 481.

المُمثّل موضوعاً مهمّاً في الدرس السيميولوجي؛ حيث كانت دراسة يان موكاروفسكي المبكّرة لإيماءات (شارلي شابلن) تأكيداً لتلك الأهمّيّة. وفي ذات الاتجاه، وجد فيلتروسكي أن "الحالة الأكثر شيوعاً من حالات الذات في الدراما هي صورة المُمثّل... فصورة Figure المُمثّل وحدة ديناميكية لمجموعة كاملة من العلامات، إنها تحمل ما يمكن أن يكون جسد المُمثّل وصوته وحركاته، وأيضاً عدة أشياء من قطع الملابس حتى المنظر المسرحي... وعموماً، فإن المُمثّل يجعل المعاني تتمركز حوله، وقد يفعل ذلك إلى حدّ أنه بأفعاله يمكن أن يحلّ محلّ كل حوامل العلامات Sign carriers"[1]. وثمّة؛ يمكن للمُمثّل أن ينوب عن بقية العلامات لأنه الحالة الأكثر شيوعاً في الدراما، بؤرة العلامة وتناميها وتشظّيها داخل العرض المسرحي، لأن زخم العلامات "تتولّد - أساساً - من عمل المُمثّل.... باعتباره نقطة التقاء نظم العلامات المختلفة والمتعدّدة"[2].

لكنْ؛ عند التمعن، ينبغي أن نقول ليس بالضرورة أن ترتبط العلامة بمرجعها؛ لأن المرجع قد يكون علامة لشيء آخر في ظرف مختلف، وقد نبّه كاوزان لذلك، بأن "ما ينبغي الاحتراز منه هو الخلط بين العلامة ومرجعها (لأن المرجع يمكن أن يكون علامة لشيء آخر، ومن ثم؛ إمكانية وجود سلسلة إحالية)، كما ينبغي الاحتراز من الخلط بين المدلول و(الإحالة في مثلث "أوكدن" و"ريتشارد") والمرجع. وينبغي - أخيراً - التمييز بين المرجع الواقعي والمرجع التخييلي، ولا سيما في المجالين

[1] - فلتروسكي، في، المسرح والعلامات، مصدر سابق، ص144.

[2] - نفسه، ص 147.

الأدبي والفنّي. ومن جانب آخر، يشتغل المرجع في المسرح بكيفية أعقد ممّا هو عليه الأمر في مؤلف أدبي. ذلك أننا في المسرح، لا نجد مراجع داخل وخارج لغوية، داخل وخارج تخييلية، فحسب، بل نجد مراجع داخل وخارج ركحية. وهي تنقسم إلى عدد من الأنواع معادل لعدد الدعامات والحوامل المادية الحاضرة في العرض المسرحي (جسد المُمثّل، الديكور، الأصوات...)"[1].

يفضي بنا هذا إلى سؤال جديد : هل هناك خصوصية للعلامة المسرحية؟ بعيداً عن ارتباطها اللغوي؟ وما هو تعريفها في تلك الحال؟

يأتينا الجواب من كاوزان، الذي يجد أن "التعريف المقبول للعلامة المسرحية يلزم أن يأخذ في اعتباره كل خواصّها: طابعها الاصطناعي، القصدي، المعلل، الاتفاقي، المحاكي، الأيقوني، ذات الإحالة الخارجية، الموجّهة لمستقبل مزدوج: داخلي وخارجي، وكذا كونها متعدّدة الدلالات، وقابلة لأن تتحوّل إلى رمز، يحمل قيماً جمالية وعاطفية"[2]، على الرغم من أنّ كاوزان جهد أن يجمع كل الخصائص، التي من الممكن أن تساهم بتكوينها، لكنه - في الوقت ذاته - لا يؤكد بأن يكون ذلك تعريفاً نهائياً، بل يطالب أن يبقى مفتوحاً ومرناً.

تُحيط العلامات بالمُمثّل من كل مفاصل العرض المسرحي، و"عندما يبدأ العرض... نرى الفضاء المكان... ونتعرف على الألوان والمسطّحات والمستويات، إلا أن المحرك لكل تلك الموجودات هو

[1] - كاوزان، في، حقول سيمائية، مصدر سابق، ص 69.
[2] - نفسه، ص 71.

ذلك المُمثّل الذي سيشي(*) لنا بالعرض؛ حيث يبقى المُمثّل في نظر الناظر أو المُتفرّج صورة للغائب، صورة الهو، ومن ثم؛ قدرة المُمثّل كجسم مُتحرّك مرئي على تحويل صورة، الهو، إلى أنا"[1]؛ حيث يتطلّب منه أن يلعب دور المحلّل منذ قراءته الأولى للنص والشخصية، إذا ما أراد أن يكون فاعلاً ومؤثراً داخل الشبكة العلاماتية التي يحملها، ويكون - في الآن ذاته - أحد عناصرها، لأنه يتقدّم "إلينا بطريقة أداء على شاكلة نسق - أي مجموعة علامات - فهو داخل مجمل العملية المسرحية بناء مركّب، يستوجب تفكيك وحداته من الناحية النظرية، وكل وحدة بذاتها تمثل - بدورها - نسقاً صغيراً (الحركات والكلام)، إلا أن هذا النسق لا يمكن تجزئته أو وضعه بمعزل عن علاقة عضوية علاماتية أخرى (كالفضاء والملابس والضوء والماكياج والمنظر وملحقاته، فمن مهام المكوّن المرئي في العرض المسرحي إدماج الأداء في كل هذه الأبنية المساندة"[2].

والعلامة كما عرّفها دانيال تشاندلر **Daniel Chandler** هي "أية وحدة ذات معنى، تم تفسيرها باعتبارها تحلّ محلّ، أو تنوب عن شيء آخر، غيرها، هي نفسها. وتوجد العلامات في شكل مادي (فيزيقي)، مثل الكلمات والصور، الأصوات والأفعال والأشياء (وأحياناً ما يُعرف هذا الشكل المادي أو يُوصف على أنه وعاء العلامة، أو أداتها Sign vehicle الخاصّة). وليس للعلامات معنى أصلي ملازم لها، أو كامن بداخلها،

(*)- المُمثّل لا يشي، بل يقدّم العرض.

1- مؤمن، محمد، التحليل العلاماتي لفنّ المُمثّل المسرحي، مجلة فضاءات مسرحية، تونس، العدد 3، عام 1985، ص 23.

2- آن، أبرسفيلد، مدرسة المُتفرّج، ترجمة ميشال سليمان، منشورات اجتماعية، بيروت، 1979، ص 62.

فالعلامات تصبح علامات - فقط - عندما يقوم مستخدموها بإكسابها معناها، من خلال إحالتها إلى شفرة معروفة"[1].

يشكّل النص الدرامي الأرض البكر لمختلف الأنساق العلاماتية، التي يتشكّل عليها نص العرض، وأن يغلب عليه (النص) كثافة للعلامات اللسانية اللفظية، التي تكون على شكل أصوات فينولوجية، كما يقول ياكبسون، لكنْ؛ يبقى المسرح على صلة وثيقة بعلمين هما الألسنية وعلم النفس.. من هذا المنطلق، تكون الدراسة والقراءة العميقة للنص الأدبي؛ "حيث إن النص المسرحي أداة لغوية، وحيث إن المسرح، ليس - فقط - أداة فنّيّة (أدبية) قابلة للقراءة التفسيرية، وإنما - أيضاً - نشاط نفسي (مُتخيّل) شديد الخصوصية"[2]. ويعمل المخرج على تفكيك شفرات المؤلف، ومن ثم؛ إعادة عملية تشفيرها مجدداً، لتولّد علامات، يحملها نص العرض. وهذه العلامات - في حقيقتها - تأويلات ضمنية لخطاب العرض، الذي أراده المخرج لنصّه، وتنسيقه على شكل أنساق علاماتية متنوّعة، يروم بثّها للمتلقّي.

وهناك سنجد - ضمناً أيضاً - تأويل المُمثّل، وهذا الأخير لا يظهر - بالضرورة - متقاطعاً مع تأويل المخرج، أو تفسيره، لكنه - بالمقابل - قد يختلف في تأويله للعلامات اللغوية، بناء على قراءته الخاصّة. ومن ثم؛ تسير تلك التأويلات (المخرج + المُمثّل) داخل القنوات المختلفة التي يتشكّل منها العرض. تشكّل منظومة علامات، ولا تكون فيها الدلالة اعتباطية، كما يقول دو سوسير. لأن مبدأ الاعتباطية ينطبق على الألنسية،

[1]- تشاندلر، دانيال، معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، مصدر سابق، ص197.

[2]- آن، أبرسفيلد، ، قراءة المسرح، مصدر سابق، ص181.

لكنه في المسرح يكون مختلفاً؛ إذ تكون العلامات قَصديّة في العلاقة بين (دالها ومدلولها)، وإن اختلف مستوى تأوليها من قِبل المُتفرّج، لأن هذا يعتمد على المُتفرّج ذاته.

أما لماذا قَصديّة؟

لأن العملية المسرحية - بمجملها - عملية اتفاقية، ولا يمكن أن يُصدّر العرض شيئاً بعيداً عن تلك الاتفاقية، كما تقول آن اوبر سفيلد . لكن هذا لا يعني إلغاء الدور الاعتباطي للدلالة إلغاء تاماً؛ إذ تكمن الاعتباطية فيها، بموضع اشتغالها في ذهنية المتلقّي ؛ بصبغة توضيحية أخرى، يكون الدور الاعتباطي للدلالة مقتصراً على لحظة العرض، فمعها - وفي أثنائها - يتعامل الجمهور مع منظومة العلامات، وقدرة اشتغالها، داخل ذهنيته؛ حيث يركّب الصورة الذهنية لحظة تلقّي العرض من منظور اعتباطية العلاقة، أو من دون التفكير في قَصديّة، تربط الدال بمدلوله. لأنه بحاجة للوقت في متابعة النتيجة المستهدفة في متواليتها، وإلا ضاع في متاهة البحث في قَصديّة العلاقة داخل كل علامة منفردة، وخسر متابعة سلسلة حلقات العرض.

وعليه؛ فإنّ الدلالة تحتفظ بقصديتها عبر آلية الاتفاق بين صنّاع العرض المسرحي (المخرج، المُمثّل، مصمّم السينوغرافيا). وفي كل الأحوال، يبقى المسرح عملاً منظماً، اتفاقياً، محسوباً بدقّة متناهية، بمجمل تشكيلات عناصره الأخرى، وإلا انتفت ضرورة البروفات اليومية (مع وجود فسحة الاعتباطية التي أشرنا إليها هنا، وبتنوعات تفصيلية، قد يأتي موضع بحثها لاحقاً).

2- المُمثّل في المسرح الإغريقي

عرّف أرسطو المأساة بأنها "محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مـزوّدة بـألوان من التزين، يختلف وفقاً لاختلاف الأجـزاء، وهـذه المحاكـاة تـتم بواسـطة أشخاص يفعلـون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف، فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات"[1]، وعليه؛ فـإن جوهر المأساة هو الفعـل Action، أو مجموعـة الأفعـال، وهـي التـي تقـود الحكايـة، بوسـاطة أشخاص/ شخصيات، حتى تصل إلى الهدف الذي وُجـدت مـن أجلـه، وهـو التطهـير Catharsis. بمعنى آخر، ارتكزت المأساة على العلامات السـيمانطيقية، وأهملـت كـل مـا يحـول دون سـيادة الملفوظات الدلالية داخل العمـل، مـن أجـل إيصـاله للمتلقّـي. والفعـل/ الأفعـال يكـون بمثابـة الوحـدة الكـبرى في التراجيـديا Tragedy، وهـذا يـتجلّى - أيضـاً - باختصـارها للحـدث بوحـدة زمكانية واحدة.

والشخصيات ليست سوى علامات إعلامية لترسيخ الفعل/ الحدث، مـع الإشـارة إلى أنه ليست الشخصية هي المهمّة، بل فعلها. ففعـل ارتكـاب أوديـب للخطيئـة: قتلـه لأبيـه، وتزوّجه أمه، وإنجابه منها، هذه الأفعال ضد الإرادة الإلهية، وهـذا مـا تريـد أن تصـل إليـه المأساة، لأن ما قام به أوديب أفعال رذيلة، حتى لو كان خطأ غير مقصود، وإذا كان مقصوداً

---

[1]- أرسطو، فنّ الشعر، مصدر سابق، ص 18.

كما في مسرحية بروميثيوس مقيّداً عندما سرق النار، وأنزلها إلى الأرض. فهو - أيضاً - تجاوز للإرادة الإلهية، ومن ثمّ؛ يصبح الهدف جليّاً من الفعلين (فعل أوديب، وبروميثوس)، ما يساعد المتلقّي؛ ليستمد الحكمة والموعظة منهما. وما يهمّنا في هذه الأفعال هو كيفية تجسديها؛ حيث كثرة الشخصيات التي تقوم بالأفعال، وكل ذلك يتجسّد عن طريق الأقنعة، لا شخصيات قائمة بذاتها (مُمثّلين)، بل الأقنعة هي التي تشير إليها، والمُمثّل ليس سوى الحامل لعلامة الشخصية القناع Mask؛ إذ هو الثابت الوحيد في حين الأقنعة/ الشخصيات متغيّرة.

يشكّل الفعل العلامة الكبرى في المسرح الإغريقي، لأن المأساة تحاكي الأفعال، والأفعال تكمن في الحوار المسرحي الذي استندت إليه الدراما الإغريقية بشقّيها المأساة والملهاة، وهذا ما يؤكده أرسطو بقوله: إن "قوة المأساة تظل حتى من غير مشاهدين، ومن غير مُمثّلين"[1].

وفي ضوء ذلك، يكون النص الدرامي القوة التي ترتكز عليها المأساة، وبهذا؛ فليس من الضروري تجسيدها، بل بقراءتها أيضاً، يتم إنجاز هدفها بتوعية الآخر، عبر تبنّيه الابتعاد عن تلك الأفعال التي تقف ضد الإرادة الإلهية؛ ولعل هذا من أهم الأسباب التي دعت الدراما الإغريقية ألا تعطي أهمّيّة للعناصر المسرحية الأخرى، حتى تظلّ العلامات اللغوية متحكّمة في الخطاب المسرحي. وهذا ما يؤكّده تركيب النص، فالحبكة Plot تتكوّن من حدث واحد، وليست مجموعة أحداث. من أجل

[1]- أرسطو، فنّ الشعر، مصدر سابق، ص 21.

عدم التداخل بالأحداث والموضوعات، ومن ثمّ؛ منع تقويض الهدف الجوهري؛ أي التطهير. وكل الشخصيات/ الأقنعة، تعمل من أجل تعميق الهدف المأساوي الواحد، ولا تحيد عنه، في وقت، يجب أن يبقى الفعل مركز الحدث، متسلسلاً، متّحد الحلقات، لا يتجزّأ، حتى لا ينفرط عقد (كليته ووحدته)، أو يتزعزع، كما يقول أرسطو. ولابد من وقفة تنبيه - هنا - على أن استخدامنا مصطلحي الشخصيات/ الأقنعة بهكذا ثنائية أو ازدواج هو بقصد التنبيه على علاماتية الشخصية (الدور) من جهة تعبيرها عن الحدث، وتجسيده، وعلى الصلة التعبيرية للأقنعة من جهة كونها أداتنا في متابعة الشخصيات، بوصفها دوالاً، أو علامات بعينها.

وفي ضوء القراءتين الألسنية والسيميولوجية التي نوظّفها في كتابنا هذا، يمكننا تلمّس حقيقة أنّ المسرح الإغريقي قد شهد سيادة الملفوظات الدلالية على العناصر الأخرى في العرض المسرحي، على الرغم من أن نشأة التراجيديا كانت قد جاءت من الديثرامب Dithyrambe والرقص، إلا أن الأناشيد [الملفوظات] بقيت مادته الأساس. وربما كان أمر سيادة الخطاب الديني في التراجيديا اليونانية هو ما حال دون إبراز العناصر الأخرى...

لهذا؛ ارتكزت التراجيديا على ثلاث وحدات Three Unities أساسية؛ هي: (الفعل، الزمان، المكان)، وقسّمت الشخصيات إلى أخيار وأشرار. والمحاكاة فيها هي محاكاة للأفعال، وليس للأشخاص، وتتركّز على ما تُحدثه تلك الأفعال من آثار نفسية عند الجمهورPublic، ببلوغ

فعل (التطهّر/ التطهير) عن طريق الأفعال الدنيئة التي تقف ضد الإرادة الإلهية، وهذا ما يؤكّده أرسطو: "كان المحاكون إنما يحاكون أفعالاً، أصحابها بالضرورة: إما أخيار، أو أشرار"[1].

وهذا هو جوهر التراجيديا، منذ مُمثّلها الأول ثيسبس Thespis الذي كان يمثل شخصيات تاريخية أو أسطورية محاوراً الجوقة، لإيصال الخطاب اللغوي.. وعندما كان المُمثّل الواحد كانت الوسيلة الوحيدة لإيصال الخطاب اللغوي هي القناع، الذي يمنحنا فرص اللقاء بتعدّد الشخصيات داخل النص، فهو المصدر الوحيد لتمييز الشخصيات، وليس المُمثّل؛ إذ المُمثّل مُجرّد حامل للشخصية/ القناع، بعبارة أخرى، بوصفه جسدا للقناع. فإنّ ما وصلنا هي الأقنعة، بوصفها شخصيات، ولا نستدلّ على أي إشارة عند أرسطو تشير إلى المُمثّل، أو التمثيل، بل بمقابل ذلك، نجد إشارات كثيرة إلى الأقنعة وتعدّدها، وإلى وظيفتها، إنْ كانت داخل المأساة، أم الملهاة .

لقد اندمجت شخصية المُمثّل مع شخصية الشاعر/ المؤلف، منذ عهد ثيسبس، كأول مُمثّل محترف، فلقد كان شاعراً إلى جانب كونه مُمثّلا، يؤدّي ما ينظمه، فيما كان قبل ذلك الكورس هو مَن يجسّد كل أحداث التراجيديا بمفرده. لقد جاء دخول ثيسبس مُمثّلاً منفصلاً عن الكورس، من أجل إراحة الكورس. كذلك ميّز قائد الكورس من خلال القناع.. وبهذا [أي بدخول ثيسبس] يكون أول ظهور للمُمثّل/ العلامة، وإنْ كان يتخفّى خلف أقنعة - شخصيات متعدّدة، يفرضها الحدث...

[1] - أرسطو، فنّ الشعر، مصدر سابق، ص7-8.

أما مسألة اندماج شخصية المُمثّل/ الشاعر المؤلف؛ فلم تقترن بثيسبس وحده، بل كانت الأرضية التي تأسّست عليها الدراما الإغريقية. لأنها - في الأصل - جاءت بوصفها مسابقة للشعراء، لأنه "...على الشاعر - عند النظم - أن يكون - قدر الإمكان - مُمثّلاً. فمن خلال التعاطف الطبيعي يكون الأكثر إمتاعاً وتأثيراً أولئك الذين هم تحت تأثير العاطفة الحقيقية"[1]. ولهذا؛ نجد تركيزاً شديداً على عملية الإلقاء، وإظهار المشاعر لاستثارة الحسّ العاطفي للمُتفرّجين، ودور قائد الجوقة، ما هو إلا دور لتفعيل حالة الحوار، الحوار بين سائل ومجيب، "ففي المسرح اليوناني؛ حيث كان النص هو الأساس، والمهارة اللفظية هي المعيار في نجاح المُمثّل، كان المُمثّل يُسمّى Hipoknites - الذي يُجيب"[2]، لكسر الرتابة في عملية التقديم.

وهذا ما أنجزه لاحقاً أسخيلوس Eschyle بإضافة المُمثّل الثاني، ليحوّل المسرحية إلى وضوح في إبراز الصراع بين الطرفين، وذلك " ليجعل مسرحياته أقلّ جموداً، لكي يجعل الحبكة المملّة تتحرك أفقياً على مستوى الحدث، ورأسياً على مستوى الإثارة، فالمُمثّل الثاني يأتي بأخبار طازجة - كما فعل (داريوس)، وكما فعل الجاسوس في مسرحية سبعة ضد طيبة Seven Against Thebes = Septem، أو يقدم أوجهاً

[1]- كول توبي، شينوير، هيلين كريش، المُمثّلون والتمثيل تاريخ التمثيل، تر: ممدوح عدوان، منشورات وزارة الثقافة - المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1997، ص 34.

[2]- الياس، ماري، حسن، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 47.

مختلفة للموقف بالنسبة للبطل - كما فعل (أوقيانوس) و(إيو) في مسرحية بروميثيوس Prometheus (460 ق.م)[1].

إنَّ حال التداخل في شخصية المُمثّل/ الشاعر المؤلف التي رافقت مسيرة كل من ثيسبس وأسخيلوس، ستشهد تحوّلاً كبيراً مع سوفوكلس Sophcle، بفكّه ذلك التداخل والاندماج، بعد أن فصل التمثيل عن التأليف، وكذلك بتقديمه المُمثّل الثالث. وهكذا يكون سوفوكلس "قد تنازل عن حقّ الشاعر في الظهور في عروضه، وخرج من تعداد المُمثّلين، وترك التشخيص للمحترفين الذين أصبحوا - آنذاك - أكثر عدداً وكفاءة"[2]، ويرجع ذلك إلى قدرة سوفوكلس ويوربيديس التمثيلية التي لا يمكن مقارنتها مع أسخيلوس الذي يتمتع بمواهب كثيرة، فهو "المؤلف، البطل المسرحي، المخرج، غورغراف ومصمّم المناظر، وكل هذه الوظائف - إضافة إلى موهبته العالية - هي التي أعطته قوة، بالمقارنة مع سوفوكلس الذي كان مُمثّلاً ضعيفاً، وكذلك يوربيديس"[3]، وطبعاً جاء ذلك الضعف لصالح المُمثّل والتمثيل لاحقاً.

وعلى الرغم من هذا التحوّل والتطوّر الكبير على مستوى التمثيل (تعدّد الشخصوص داخل العرض)، ظلّ القناع/ الشخصية ملازماً لوجه المُمثّل، فهو العلامة الأكثر حضوراً داخل المسرحية من جهة تميّز شخصية

1- ديور، إدوين، فنّ التمثيل من الآفاق والأعماق، تر: مركز اللغات والترجمة، وحدة الإصدار، مسرح (27)، القاهرة، 1998، ج 1، ص 40.

2- نفسه، ص 48.

3- B. hunning , De opkomst van modern theater, van traditie tot experiment, International theater Bookshop, Amsterdam,1983,P 2.

من أخرى، ولم يذكر لنا تاريخ المسرح الإغريقي عن مُمثّل، قام بتجسيد شخصية واحدة طوال العرض المسرحي، بل إنه عادة ما كان يجسّد من ثلاث إلى أربع شخصيات في العرض المسرحي الواحد، عن طريق تعدّد الأقنعة/ الشخصيات.

ولاستكمال القدرات التعبيرية، تشير قوة صوت المُمثّل، إلى مقدار مهارته بتجسيد الشخصية، وتُعطى جوائز المسابقات التراجيدية في ضوء جودة الإلقاء. لقد كان للمسافة بين مكان لعب المُمثّلين ومكان جلوس الجمهور دور مهمّ في عملية الإلقاء. ولهذا، كانت المهارة "بطريقة استخدام الصوت: العالية أو المنخفضة أو المتوسطة، وبالإيقاعات التي تُستخدم مع كل طبقة. وفي الواقع إن كل ما ذُكر يشكّل النقاط الثلاثة التي تجذب الانتباه: حجم الصوت، والتغيّر في طبقته، والإيقاع، والمتنافسون الذين يسعون وراء هذه النقاط هم - في الغالب - الذين يفوزون بالجائزة..."[1].

وإذا كانت المهارة الصوتية تحدد الجائزة بوصفها سمة بعيدة عن المبالغة، فإن المبالغة هي السمة التي تتميّز بها الأقنعة؛ حيث ترسم تعابير الوجه على الأقنعة بشكل بارز وواضح؛ لتسهّل عملية المشاهدة، "فالتعبيرات الوجهية المضخّمة في القناع، مثل وجه أوديب الدامي والمفقوء العينين، كان يوحي - بخطوط عريضة إيجازية - بالمواصفات الأكثر بروزاً للشخصية بالنسبة للجمهور المتجمّع في الحلبة الدائرية

[1] - ديور، إدوين، فنّ التمثيل من الآفاق والأعماق، مصدر سابق، ص 57.

الواسعة في المسرح اليوناني"[1]، وبهذا؛ تكتمل وسائل الإيصال، من خلال النص، القناع/ الشخصية، مهارة الصوت، المبالغة...

بذلك تشكّل العلامات الصوتية، إحدى المرتكزات المهمّة في عملية اشتغال المُمثّل/ الحامل للعلامة، ويكون الصوت والأقنعة جوهر العملية التمثيلية في المسرح اليوناني القديم (الإغريقي). ولم يعرف المسرح اليوناني الشخصيات النسائية، وكان الرجال يقومون بأدوار النساء، وقد يكون هذا أحد الأسباب التي أدت إلى ارتداء المُمثّلين الأزياء الطويلة، على عكس الزي اليوناني المعتاد، لإخفاء تقاسيم الجسد الذكوري، ما يسجّل تعطيلاً للجسد، بوصفه علامة، في المسرح اليوناني، من خلال تحوير آني (لحظة العرض) للجسد الذكوري، نحو جسد أنثوي من خلال القناع/ الشخصية، لأن هدف التراجيديا الفعل/ الأفعال، وهذا ما يوجد - بقوة - في النص.

إذنْ؛ لم تحضر العلامات الجسدية في المسرح اليوناني، إلا من خلال الرقص، لكننا نتحدث عن جسد المُمثّل والعلامات التي يصدرها للمتلقّي، بوصفه علامة، اكتفى - هنا - بوظيفة الحامل للعلامة، سواء كان حمله الأقنعة، بوصفها علامات إحالة أو إشارة إلى الشخصيات، أم تحوّله إلى جسد أنثوي، حسب الشخصية التي يؤدّيها، كما ذكرنا سابقاً. وفي ضوء ذلك، شكّل الصوت أولى الضرورات التي ميّزت المسرح اليوناني، فلقد "كان الصوت هو الشاغل الأول لأيّ مُمثّل تراجيدي يوناني، لأن

[1] - كول توبي، شينوي، هيلين كريش، المُمثّلون والتمثيل تاريخ التمثيل، مصدر سابق، ص 17.

الحركات والإيماءات كانت مقيّدة وبسيطة، ولأن تعبيرات الوجه كانت مستترة وراء قناع، ولأن مسرحه الضخم لم يكن مكان الرؤية بقدر كبير"[1].

ومن ثمّة؛ فإن العلامات الصوتية تعبر عن كل التقلبات النفسية للشخصية، فالنغمة الصوتية تلعب دوراً مهمّاً بإيصال روحية الفعل والحدث، وتؤثّر في الجمهور: علامات الغضب، القوة، الضعف، العنف، البكاء. تصل إلى الجمهور علامات لفظية، تمتلك قوتها من خلال إلقاء الحامل/ المُمثّل، وتحكمه بالطبقة الصوتية، هارمونية الإلقاء، كما هو الحال في الموسيقا، مهمّتها إيصال الإحساس والمشاعر، حتى لو كانت متخفّية خلف القناع.

لكن المسرح اليوناني انفتح على آفاق أخرى مع يوربيديس Euripie، بإضافة المُمثّل الثالث وتقليص الجوقة، ما شكّل تغيّراً جذرياً في شكل الصراع، من صراع عمودي، إلى صراع أفقي، اهتمّ بالجوانب الإنسانية داخل المجتمع، فلقد حملت مسرحياته عواطف جياشة، وأعمال ميلودرامية، صوّرت الإنسان، كما هو في الحياة، وأصبحت الشخوص تحاكي نظراءها من الجالسين بين الجمهور، تشبه كثيراً منهم، وساهم هذا التحوّل كثيراً بتعدّد حضور المُمثّلين على المسرح (كأشخاص)، وكذلك بدأ يأخذ كثيراً من شخصيته الحياتية، ويركّبها على الشخصية المسرحية، مضيفاً بعضاً من خبراته الحياتية، بشأن الشخصية التي يمثلها. .

يذكر أن المُمثّل اليوناني (بولوس)، الذي كان يتمتّع بشهرة كبيرة، تفوّق فيها عن أقرانه من حيث قوته الصوتية وأدائه المتقن، كان يُستعان به

---

[1] - ديور، إدوين، فنّ التمثيل من الآفاق والأعماق، مصدر سابق، ص 78-79.

في تمثيل التراجيديات المهمّة، كان قد استخدم في تمثيله لشخصية ألكترا، الجرّة التي تحتوي على رماد ابنه، الذي لقي حتفه قبل فترة، وكان يحبه حباً شديداً، وبسبب حزنه، اعتكف عن ممارسة التمثيل. وعندما مثل شخصية ألكترا، وكان يتحتّم عليها أن تحمل جرّة، يُفترض أنها تحتوي على رماد أخيها أوريست، وتنثر رماده، وهي تبكي، استثمر بولوس حادثة ابنه، واستعان بالجرّة التي تحتوي رماد ابنه، وأخذ ينثر رماده، وكأنه رماد أوريست، وبدلاً من التظاهر بالحزن، أصبح حزناً حقيقياً، يملأ المكان.

إنَّ توظيف المخزون الحياتي للشخصية، ولّد أفعالاً حقيقية، تفجّر فيها إحساس المُمثّل براكين من المشاعر المتدفّقة على الخشبة[1]، لأن مسرحيات يوربيديس طرحت قضايا إنسانية؛ حيث أصبحت عنده ألكترا شخصية حياتية، ملابسها رثّة، وتقوم بتنظيف البيت كزوجة، وتنتظر زوجها الفلاح، وهذه العلامة/ الشخصية حتماً لها نظيرها داخل المجتمع. وبهذا؛ يسجّل أول حضور للعلامات النفسية في المسرح اليوناني، من خلال الاستفادة من تراكم المخزون الحياتي للمُمثّل، وتوظيفه لصالح الشخصية، ويكون يوربيدس "قد فاق أسلافه في تشجيع مُمثّليه بطريق غير مباشر، وخاصّة في الأدوار الرئيسة غير التراجيدية، لكنها مثيرة للشفقة، على أن يكونوا أكثر إنسانية، وذلك ببناء تفسيراتهم للأدوار، في نطاق الحدود الشكلية، على أساس من خبرتهم الشخصية"[2].

نستخلص من هذا بأن المُمثّل بدأ يهتمّ بالجانب النفسي للشخصية،

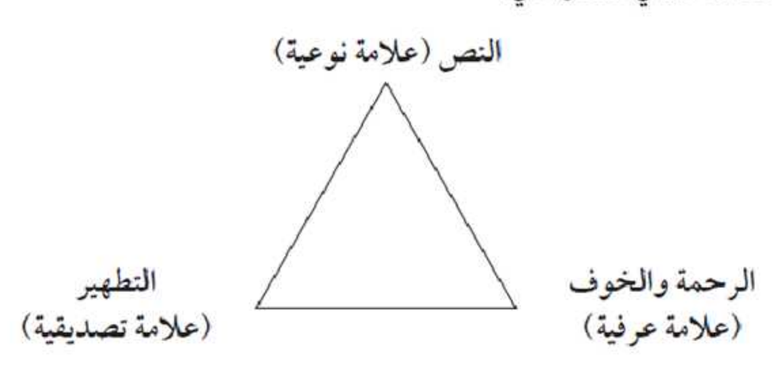
[1]- يُنظر، كول، توبي، وشينوي، هيلين كريش، المُمثّلون والتمثيل، مصدر سابق، ص 41.

[2]- ديور، إدوين، فنّ التمثيل من الآفاق والأعماق، مصدر سابق، ص63.

وأن يكون أكثر إنسانية في أثناء تعاطيه مع الشخصية التي يمثلها انطلاقاً من الموضوعات التي طرحها يوربيديس، لأنها أكثر التصاقا بالواقع، هدفها - أيضاً - إثارة الشفقة والرحمة، لكنْ؛ من جانب آخر، ليس من خلال وقوفه ضد الإرادة الإلهية، بل من وضعية الشخصية في الحياة.

وبذلك؛ يكون الهدف الرئيس للمأساة قد وصل إلى المُتفرّج، عن طريق إثارة الرحمة والخوف، فهو يمثّل سميولوجيا الصورة الذهنية عند المُتفرّج، بمثابة المدلول، وأن الدال هو النص، الذي يضم الفعل/ الأفعال التي ينتجها الخطأ التراجيدي. يشكّل الفعل جزءاً من العلامة، التي لا تكتمل إلا من خلال جزئية مشاعر الخوف والرأفة عند المتلقّي، ويحصل التطهير بوصفه نتيجة للتخلص من تلك الأخطاء.

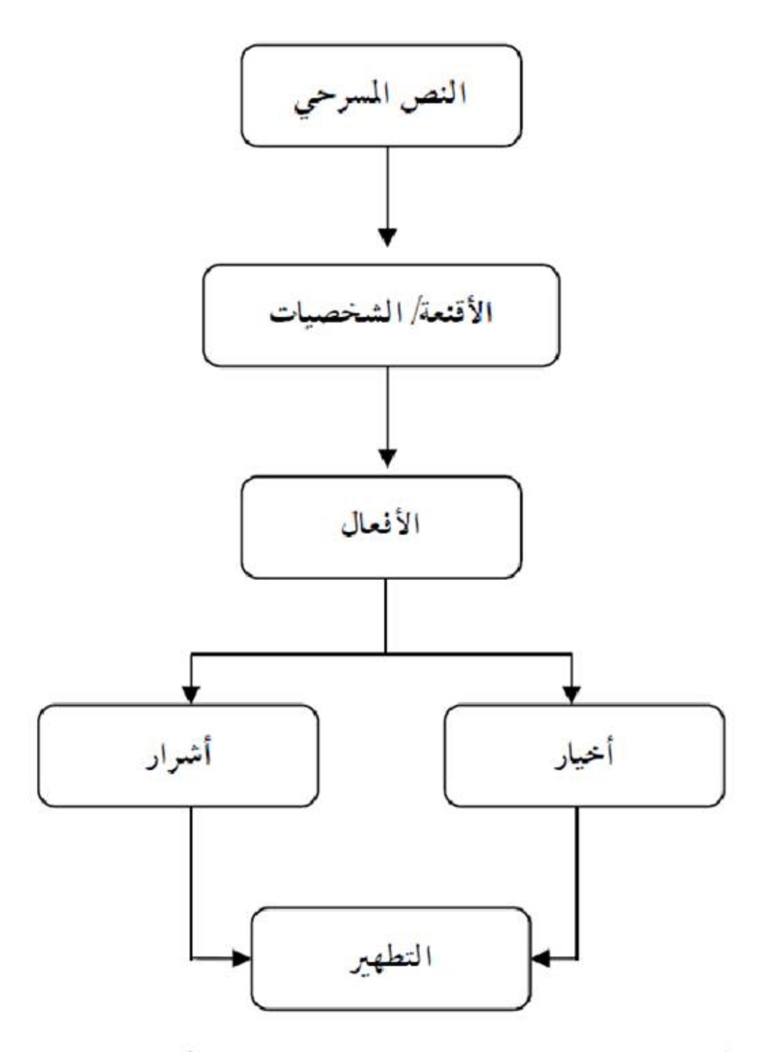
وبهذا؛ تتشكّل علامة جزئها الأول الأفعال التي يبثّها السيمانطيقي، التي يحملها النص، لكن هذه العلامة لا تنمو وتتطوّر من دون استثارة الحسّ العاطفي، على وفق ذلك، يشتغل النص بوصفه علامات نوعية، ومشاعر الرحمة والخوف علامات عرفية، والتطهير علامات تصديقية، لأنها تشتغل علامات وجود بالنسبة لمؤولها، وتشكّل مجتمعة تركيباً تراتبياً لأضلاع العلامة، كما في الشكل الآتي:



ولكنها تشتغل داخل العرض أفقياً، وليس هرمياً، فهرميتها تكمن داخل الـنص، لأن كـل جزء منها يُكمل الآخر، ولا يمكن أن يشتغل جزء بمعزل عن الآخر، هذا معناه إذا لم يوجد الفعل، لا يمكن أن يكون هناك خطأ، ومن دونهما لا يمكن أن يحصل التطهير، وفي العرض تكـون كـما في الشكل الآتي:

النص (علاقة نوعية) ←الأفعال ←الرحمة ←والخوف ←التطهير

وكما نلاحظ بوضوح هنا، يكون النص المسرحي مصـدر العلامـات، وهـو - بحـدّ ذاتـه - علامة واحدة، تُقرأ بطريقة واحدة، ولا تعمل وفق المنهج السيميولوجي بتشظّيها داخل العـرض، لأن هذا يتقاطع مع جوهر الدراما في المسرح اليوناني، كونها حدّدت مسبقاً القنوات التـي تسـير بها، حتى تصل لفعل التطهّر. فهي تحمـل خطابـاً لغويـاً، بالدرجـة الأولى. . لهـذا؛ العلامـة تسـير بقناة واحدة، السيمانطيقي، أداة توصيلها الكـبرى، والمُمثّـل لـيس سـوى حامـل لـه، لأن المسرح اليوناني، مسرح لفظي، وفق ما تفرضه الإرادة الإلهية، والمُمثّل فيه وسيلة لحمل ذلـك الخطـاب، تشكّل الأقنعة/ الشخصيات والنص الأهمّيّة الكبرى داخل العرض، والمُمثّل علامة محنّطة جسدياً، وعاطلة إيمائياً، كما في الخطاطة:



وجلّ ما ذهبنا إليه - حتى الآن - يكشف عن قوة المأساة، تظل في النص، لأنه الركيزة التي يقوم عليها خطاب المسرح اليوناني، حتى عند تمثيله على الخشبة، وهذا ما أكّده أرسطو بشكل مبكّر، بمعنى آخر، لا يعتمد إيصال العلامات اللغوية في العرض اليوناني، على المُمثّل العلامة بوصفه منتجاً ومؤولاً لها، بل إنه يبرز - بصورة أساس - بوصفه طاقة

صوتية، يسير على وفق ما فرضتْه دلالة الملفوظ، لأن "شخصيته ظلّت مستترة وراء الملابس والأقنعة التي كان يرتديها أثناء التمثيل"[1]، ما يرسخ أيقونيته داخل العرض، حاله حال الفعل في المأساة، تحوّله أيقوني من السعادة إلى الشقاء، ولا يمكن أن يكون العكس، فالعكس يقوّض فكرة التطهير وتعاطف المتلقّي، وهذا هدف المأساة، بمعنى آخر، إن العلامة في المأساة اليونانية رمزية، تشير إلى شيء محدّد، وتسير داخل قناة محدّدة، ولا تعمل بمعزل عن المسار الذي حُدِّد لها مسبقاً، وهذا الكلام ينطبق على المُمثّل، تحديداً بوصفه علامة صوتية في العرض، وحاملاً لعلامات الشخصيات، من خلال الأقنعة، لكنْ؛ كجسد، فهو أيقونة للجسد الذكوري والأنثوي، في الوقت نفسه.

[1]- ديوكس، اشلي، الدراما، تر: محمد خيري، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، [د.ت]، ص 85.

3- دينس ديديرو Denis Dederot (1713- 1784) (*)

اغتنى المسرح، بشكل عام، وفنّ المُمثّل والتمثيل بشكل خاصّ، بطروحات الفرنسي (ديدرو)، لأنه - كان - الأكثر اهتماماً بالتنظير لفنّ المُمثّل، بل إن طروحاته مهّدت لأغلب التنظيرات لفنّ المُمثّل اللاحقة، ومنها طروحات الروسي ستانسلافسكي، الذي لم يكن متأثراً بطروحاته حسب، بل تبنّى أغلب تلك الطروحات.

عُرف عنه بأنه أول مَن اتّبع الطبيعية Naturalism في المسرح، وهذا ليس غريباً، لأن الطبيعية كانت سمة هذا القرن، وهذا الاتّباع للمذهب الطبيعي، يدفعنا - بلا أدنى شك - إلى استنساخ الحياة، بكل تفاصيلها على خشبة المسرح. وبما أن المُمثّل أهم عنصر في منظومة العرض المسرحي، إذاً؛ يجب أن يكون أسلوبه على خشبة المسرح على وفق ديدرو شبيهاً بأسلوبه في الحياة، بمعنى أنه يستعير شخصية حياتية بكل تفاصيلها، وأحاسيسها ومشاعرها، ونقلها إلى الخشبة، بدلاً من مُمثّلين كأنهم روبوتات، تسير بخطوات محسوبة، وتمثل ما يُملى عليها من إرشادات مسرحية Stage Directions، مصدر سعادتها أن تحظى بتصفيق الجمهور،

(*)- أديب وفيلسوف فرنسي متنوّر، خلّف عديداً من المؤلفات. تقوم فلسفته على التفسير المادي للوجود، وقد سبق دارون في حلّ لغز التطوّر البيولوجي بزمن طويل. دعا في الفنّ إلى تقريب المواضيع المطروقة على المسرح من الحياة العادية، وفيما يخصّ الشخصية، فقد فهمها على أنها ليست نسخة طبق الأصل، بل"ترجمة - نقل"، ولهذا؛ فإن الفنّ يحتوي في ذاته على جزء من الكذب. من أهم مؤلفاته في هذا المجال، كتاب "مفارقة حول المُمثّل". بإيجاز عن: إعداد المُمثّل/ بوريس زاخافا، مصدر سابق.

وخاصّة الذين يجلسون في المقاعد الأمامية. لهذا؛ سعى ديدرو لتجاهل حضور الجمهور من ذهنية المُمثّل، وطلب أن ينساه تماماً، وكأنه يمثل داخل غرفته، يتصرّف بتلقائية، تفرضها عليه روحية المشهد والمسرحية، في الحياتي واليومي، نصح المُمثّلين بأنْ "لا يفكّروا في الجمهور أكثر ممّا لو أنه لم يوجد قطّ. تخيّلوا حائطاً هائلاً عند مقدمة خشبة المسرح، يفصلكم عن الجمهور، وتصرّفوا وكأن الستار لم يُرفع أبداً"[1].

وإيغالاً في هذا التجاهل لحضور الجمهور، طالب المُمثّلين أن يديروا ظهورهم له بين فترة وأخرى طوال مدة العرض، وأن يكون إلقاؤهم أشبه بإلقاء القطع النثرية في الحياة اليومية، والإيهام بوجود جدار وَهْمي افتراضاً على الخشبة، يفصل بين عالمي الخشبة والصالة، وعادة ما أُطلق عليه الجدار الرابع The Fourth Wall. وقد عُدَّ ديدرو "أول مَن استخدم هذا التعبير في عرضه لسُبُل التوصّل إلى تقديم الحقيقة على الخشبة، وقد عنى به أن الكاتب والقائم على إعداد العرض والمُمثّل يجب أن ينسوا وجود المُتفرّج، وأن يقدّموا العمل، كما لو أن الستارة لم تُرفَع بعد، اعتبر ديدرو التوجّه للجمهور حالة استثنائية، لا يجب التوقّف عندها"[2]، كل هذا من أجل الإيغال في الإيهام Illusion، إيهام المُتفرّج بأن كل الذي يجري أمامه هو حقيقة حياتية، والإيهام في المسرح "يفترض قبول المُتفرّج لمبدأ أن ما يراه على الخشبة هو (إعادة عرض Re-Présentation) لشيء ما في الواقع، وأن هذه الإعادة هي عملية مُصطنعة"[3].

[1]- ديور، إدوين، فنّ التمثيل من الآفاق والأعماق، تر: مركز اللغات والترجمة، وحدة الإصدار، مسرح (27)، القاهرة، 1998، ج 2، ص 111.

[2]- الياس، ماري، حسن، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 158.

[3]- نفسه، ص 94.

وليس غريباً أن نجد طروحات ديدرو تهتم بتقديم الإحساس الداخلي للمُمثّل، على حساب قدرات المُمثّل الجسدية والحركية، ويفضّله على الفهم والحكم والفكر، بل يؤكد على ذوبان المُمثّل وفقدانه للوعي في أثناء تصويره للمشاعر الداخلية. ويصرّ على أن المُمثّل العظيم، هو ذلك المُمثّل الذي يعيش داخل الشخصية، ويتماثل مع أحداثها، وكأنها جزء منه، بل إنها حدثت له، وليس للشخصية، وهكذا سيحلّق بعوالمها الداخلية على الخشبة.

فالإحساس يقود إلى فهم المواقف الروحية للشخصية، ويؤكد على " أن المُمثّلة ذات التميّز المحدود والفهم العادي، لكنها ذات إحساس عظيم، تفهم - بلا صعوبة - موقفاً روحياً، وتجد - دون تفكير - طريقة النطق التي تقودها لمختلف المشاعر التي يتركّب منها الموقف، والتي تعجز كل حصافة الفلاسفة عن فكّ رموزها"[1].

إذنْ؛ يشكل الإحساس الداخلي العلامة الكبرى التي يجب على المُمثّل الاشتغال على نموّها وتطوّرها، لأنها تعمل بديناميكية عالية، فهي التي تقوده لفَهم روحية المواقف داخل المشهد والمسرحية، وتحدّد له طريقة النغمة الصوتية، وطريقة الإلقاء، بمعنى آخر؛ يكون الاشتغال على وفق التداخل بين المُمثّل الأيقونة (كشخص عادي)، والشخصية العلامة، وهو تداخل متكامل، نفسي وجسدي، هذا الاشتغال يتمّ عن طريق التوحّد مع الإحساس الكامل، من خلال معايشة الشخصية، وتبنّيها، فهو يمثل مصدراً لكل تقلّباتها، هذا ما امتازت به المرحلة الأولى من الاشتغال.

بعد عشرة سنوات ، جاءت المرحلة الثانية ، وكتب فيها " أن المُمثّل الذي لا يملك سوى العقل والتقدير المحسوب يكون شديد البرودة؛

1- ديور، إدوين، فنّ التمثيل من الآفاق والأعماق، ج 2، مصدر سابق، ص112.

والمُمثّل الذي لا يملك سوى الإثارة والانفعالية يكون سخيفاً"[1]، فيفنّدُ - بذلك - كل طروحاته الأولى، التي أكّد فيها على ضرورة سيادة الإحساس، وقدرته الخلاقة على تحفيز المُمثّل، والحصول على الإيهام Illusion. وامتازت طروحات هذه المرحلة بفكرة الموازنة بين التفكير العقلاني وبين شدة الإحساس، لأن الإحساس لا يمكن أن يكون يقظاً طوال مدة العرض المسرحي، بل التفكير وتحكم العقل في التعامل مع الإحساس، يعطيه ديناميكية في عملية توزيعه بشكل متساو داخل العرض.

وهذا جوهر التناقض الذي ذكره إدوين ديور، فلم يعد - في هذه المرحلة من الاشتغال - أسلوب المُمثّل مشابهاً لأسلوب الحياة، وأن يمثل وكأنه يتعايش مع يومياته، بل التوازن بين العقل والتفكير المحسوب، أهم الضرورات الأساس لفنّ التمثيل. ولا وجود لتمثيل عظيم من دونهما، وألا يكون المُمثّلين مُجرّد ناسخين حسّاسين للطبيعة، بل يجب عليهم التمتّع بالحذاقة حتى يكونوا مبدعين، حتى أصبح الإحساس عند ديدرو "لا يمكنه بذاته أن يصنع فنّاناً. ولكي يكون فنّاناً عظيماً، يجب على الشخص ذي الإحساس أن يفعل أكثر من مُجرّد إظهاره".

وبناءً عليه، فإن الإحساس وتدفّقاته العالية، يقوّض العملية التواصلية بين المُمثّل والجمهور، لأنه من العسير أن يكون التمثيل خارجاً من القلب داخل العرض المسرحي، وعليه؛ حدّد ديدرو أربعة أسباب متداخلة لصعوبة التمثيل الكلي من القلب:

1. إن الإحساس ليس هو السمة المميّزة للعبقرية العظيمة ، بل القدرة على الفهم بعمق ، كذلك اتحاد الذاكرة مع الخيال، لهذا ؛

[1]- نفسه، ص112.

يجب أن يكون المُمثّل مختلفاً عن الرسام والشاعر والخطيب والموسيقي، لأنـه لا يتولّـد إبداع المُمثّل من لحظة انفجار الحدث، بل من خلال الثبـات والسـيطرة عـلى الـنفس، ومن ثمَّ؛ يجب أن يسيطر عقل المُمثّل على قلبه.

2. إن المُمثّل الذي يتغلّب عليـه انفعالاتـه لا يسـتطيع السـيطرة عـلى ردود أفعالـه عـلى المسرح. ولا يستطيع أن يمتلـك حريـة عقلـه، بـل يكـون تحـت تـأثير انفعالاتـه الآنيـة، وعندها؛ يكون غير مدرك للمهامّ الجوهرية للخطاب المسرحي. فالمُمثّـل الـذي يتملّكـه انفعاله على الخشبة، سيكون مبهـراً وسـاحراً لـدقائق معـدودة داخـل العـرض. لكنـه - بالمقابل - سيخسر الدور طوال زمن العرض، لكن المُمثّل العظيم، هو الذي يضـع خطـة كاملة لكل تحوّلات الشخصية، نقاط ضعفها، قوّتها، اتحادهـا مـع الضـوء والظـلام، وأن تتّسم بالتنوع طوال العرض.

3. الشخصيات هي مجموعة أشـباح، صـنعها الخيـال الخـاصّ للمؤلـف أو الشـاعر، لهـذا؛ يجب على المُمثّل ألا يُطلـق العنـان لعواطفـه عـلى الخشـبة، كـما يفعـل بالحيـاة، بـل التعامل مع النص، بوصفه عملاً فنّياً مخططاً أو مُؤلفاً.

4. أن يبقى المُمثّل بحدود الشخصية، وألا يكون مفـرط الإحسـاس، وألا يلعـب الشخصـية بدل المؤلف، ولا يشتّت نفسه، بأن يظل هو نفسه[1].

[1]- ديور، إدوين، فنّ التمثيل من الآفاق والأعماق، مصدر سابق، ص113.

وكما يلاحظ المتمعن هنا، تصبّ النقاط الأربع في مصبّ واحد، هو الإحساس، بما يؤشّر إلى آلية اشتغال المُمثّل/ العلامة، من حامل لعلامات نوعية ومتفرّدة، إلى علامة، تشتغل بتراتبية هرمية، قمة الهرم يمثله الخيال، وقاعدته يمثلهما المرجع والموضوع، والخيال يكون أشبه بمعمل اشتغال للآلية الجديدة، المُمثّل فيها يتخيّل، ويجسّد، ولا يجب عليه أن يكون شخصاً آخر غير ذاته هو، بكل الحالات[1].

وبعامة؛ لا تكمن موهبة المُمثّل بالشعور، فحسب، بل أن يقوم بنقل المظاهر الخارجية للشعور بدقة متناهية للمسرح، وبهذا - فقط - يستطيع خداع المُتفرّجين، لأن "الحساسية المفرطة تخلق المُمثّلين العاديين.. أما انعدام الحساسية التام؛ فيخلق المُمثّلين الرائعين"[2]. إذنْ؛ الخيال يقود عملية الخلق العالية للشخصية، بعيداً عن طريق الإحساس المفرط، الذي يعتمده المُمثّل، وطبعاً ألا يبتعد التجسيد عن عملية التخيّل. فهذا معناه تقويض لضرورات التمثيل والمُمثّل، وبهذا؛ يكون ديدرو قد ابتكر ثلاثية للخلق:

1. إثارة الحماس Enthousiasme عن طريق إدراك معنى ظاهرة معينة.
2. شحذ الخيال بالحماس؛ ليشكّل كمّاً من الصور التي يتم بها التعبير عن المعنى؛ وهذه هي أهم لحظة في المعالجة، لحظة الإلهام.

[1]- ديور، إدوين، فنّ التمثيل من الآفاق والأعماق، مصدر سابق، ص102 - 122.
[2]- ديدرو، في، زاخافا، بوريس، إعداد المُمثّل، مصدر سابق، ص35.

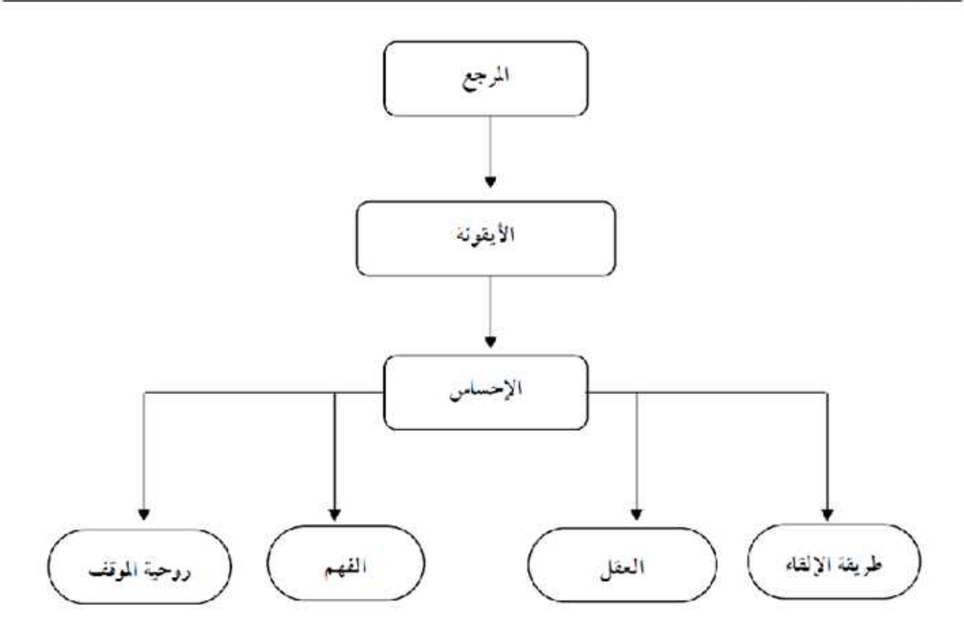
3. العقل أو التفكير الذي يتحكّم في أداة المبدع التكنيكية، ويرسي نظاماً بين الصور، ويمنحها إدراكاً مادياً مفهوماً[1].

نستخلص من هذا بأن المُمثّل عند ديدرو، في المرحلة الأولى، كان علامة أيقونية، تعمل بوساطة المرجع، مُمثّلاً بالحياة، عبر تجسيدها، ونقلها مشاعر الشخصية وأحاسيسها، من خلال المعايشة الشخصية، كونها ارتكزت على الإحساس، وعملية إيصاله إلى المُتفرّج، الأمر الذي جعل الإحساس العلامة الأكثر أهمّيّة من الفكر والخطابة. لأنه بوساطته - فقط - يتم الوصول إليهما، لكن الإحساس لا يعمل من دون استعارة المرجع/ الموضوع/ الحياة، لأن المؤلف يأخذ شخوصه من الواقع، ما يحتّم عليه (المُمثّل) أن يكون أيقونة للشخصية، وحاملاً لها، فهو علامة لشخصية حياتية واقعية.

وبهذا؛ صادر ديدرو كل العلامات التي يصدرها المُمثّل كونه عقلية خلاقة، بل زاد بتجريده حتى من لحظة إحساسه بمواجهة الجمهور، من أجل تقديم الحقيقة كاملة على المسرح، لابد للمُمثّل أن يكون محاكياً لشخصية حياتية، وبهذا؛ يكون المُمثّل في المرحلة الأولى رمزاً إلى جانب أيقونيته، كما في الخطاطة الآتية:

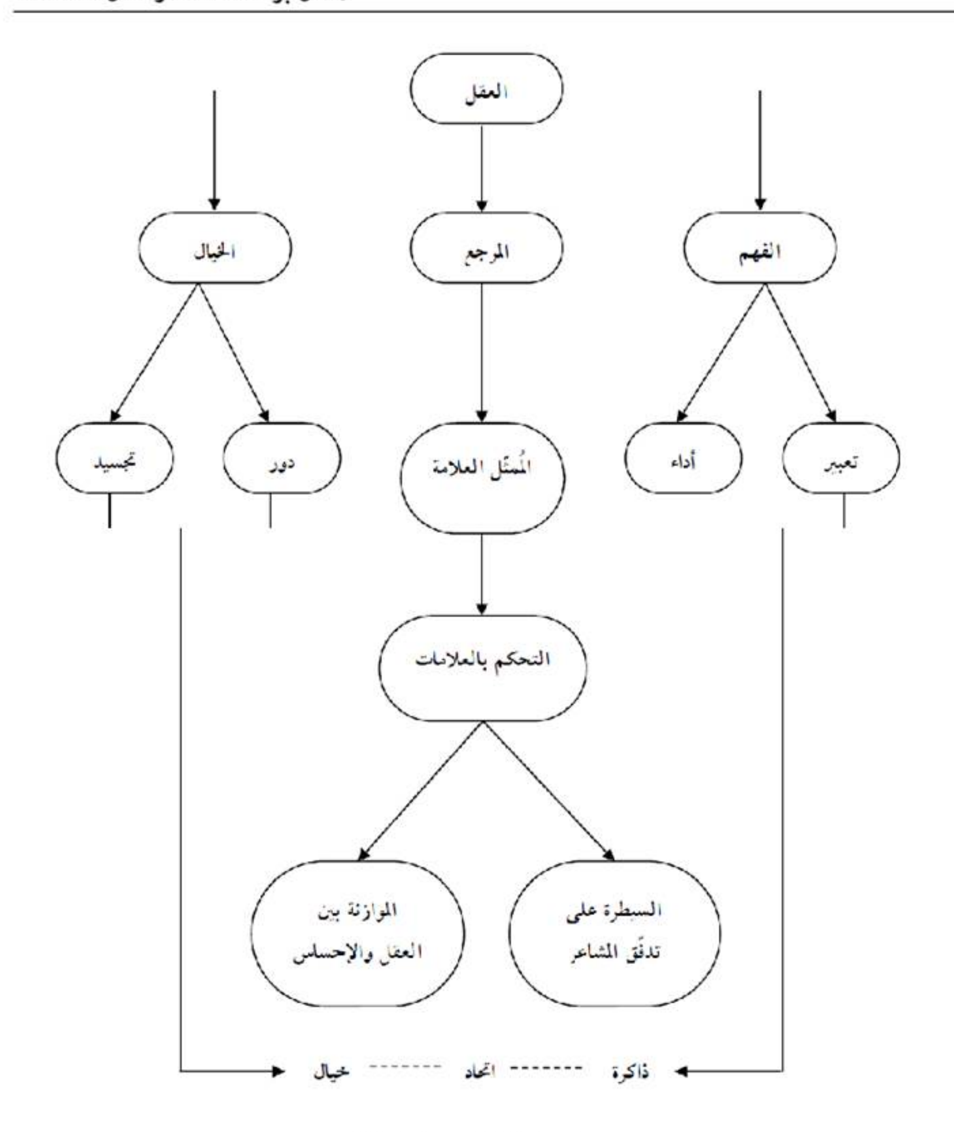
---

[1]- ديور، إدوين، فنّ التمثيل من الآفاق والأعماق، مصدر سابق، ص 113.



خطاطه المرحلة الأولى

انتقل في المرحلة الثانية من جهديه النظري والعملي للتركيز على العقل. وقلّل من أهمّيّة الإحساس، وعدم المعايشة الصادقة للشخصية. ولكي يكون المُمثّل مبدعاً، يجب أن يكون مفكّراً، وأن يكون العقل والفكر حاضرين - وبقوة - في العملية التمثيلية، حتى يستطيع التحكّم بأدواته على الخشبة. لأن الإفراط في الإحساس يقوّض العملية التواصلية بالنسبة للمُمثّل. وعليه؛ يكون العقل العلامة الأكثر أهمّيّة في اشتغال المُمثّل العلامة، مصدر إنتاج العلامات الرئيسة (التمثيل، المرجع، الفهم)، وكل واحدة منهما تشتغل في مسارها الخاصّ، وتولّد ثنائياتها الخاصّة ضمن مسارها، وتشكّل مجتمعة (اتحاد خيال الذاكرة)، أساس عمل المُمثّل من خلال التوازن، جوهر عمل المرحلة الثانية، كما في الخطاطة التالية:



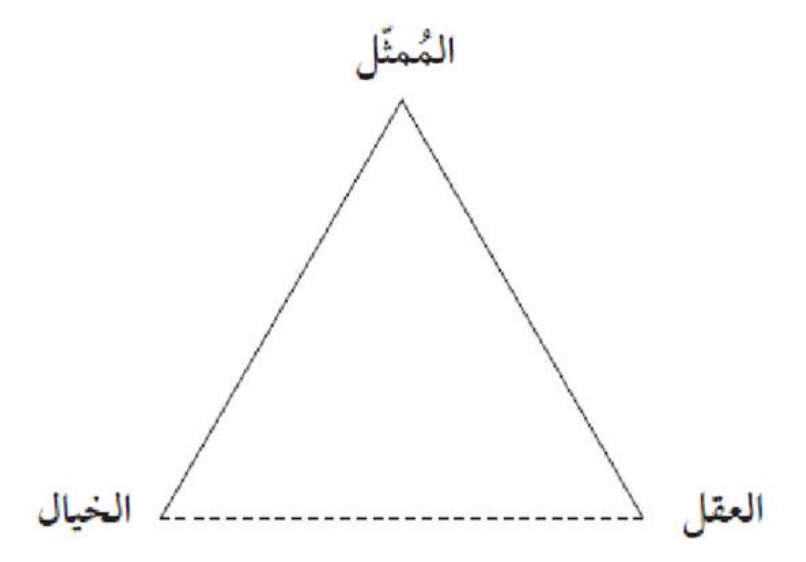
خطاطة المرحلة الثانيه

استناداً إلى الخطاطتين السابقتين يكون المُمثّل/ العلامة، علامة أيقونية في المرحلة الأولى، بنقل المشاعر والأحاسيس من خلال المرجع،

بمعنى تصوير الواقع من خلال الشخصية/ الشخصيات المجسّدة، بالمقابل؛ هناك تقويض لدور المُمثّل/ العلامة، واشتغاله على الشخصية، فهو يتماثل مع الحياة. ومن ثم؛ فقد اختصر دوره، بوصفه حاملاً للعلامة. وأصبح - في المرحلة الثانية - علامة ومُصدّراً للعلامات انطلاقاً من العقل والفكر وتنامي الخيال في عملية الخلق. وبهذا؛ يستطيع المُمثّل أن يلعب دور المُصدّر للعلامات على الخشبة.

وإذا رفض ديدرو الاندماج Abandon والمعايشة مع الشخصية؛ فإن ذلك معناه خلق مسافة بين المُمثّل والشخصية، والمسافة ما بين المُمثّل والشخصية، مسافة العقل والفكر واشتغال المخيال الشخصي. لهذا؛ احتلّ العقل قمّة الخطاطة، بوصفه مركز القوى، والمتحكّم بالمسارات الأخرى، ويولّد متوالية العلامات في العرض المسرحي، أو بصور أخرى، المحفّز الأول لولادتها داخل العرض.

وبهذا؛ يكون المُمثّل علامة حسّيّة، في المرحلة الأولى، وعلامة عقلية، في المرحلة الثانية، لكن حضوره في الأخيرة أكثر إشراقاً وإبداعاً، باشتغاله على الخيال، ووضع مسافة بينه وبين الشخصية، وهذه الفكرة استفاد منها الألماني برتولد بريشت B. Brecht لاحقاً. بمعنى العمل على اشتغال تمثيلي ملموس، لم يختصر دوره على حمل العلامة، بل عدّه علامة وحاملاً للعلامات، ومن ثم؛ يشكّل هرماً لثلاثية المُمثّل، العقل، الخيال، ليتربّع على قمّته المُمثّل، بوصفه الحامل والمشارك، كما في الشكل الآتي:



يشير الخطّ المتقطّع إلى المسافة الافتراضية بين العقل والخيال التي يتحكّم بها قمة الهرم (المُمثّل)، وهي علاقة إنتاجية، لا تتسم بالثبات والاستقامة، بل بالقبول والرفض.

يشكّل هذا الهرم ثالوثاً سيميولوجياً، لا يمكن تجزئة مكوّناته، فعدم وجود خيال، معناه عدم وجود مُمثّل خلاق، وكذلك بالنسبة للعقل، لأن الإيعازات الحسّيّة والعضلية، يصدرها العقل، وتنفّذها أجزاء الجسم..

4- قسطنطين ستانسلافسكي C . Stanislavski (1863-1938)*

أكّد أرسطو - في تعريفه للمأساة - بأنها محاكاة للأفعال، يؤدّيها أشخاص/ مُمثّلون، بمعنى أنه ربط فنّ التمثيل بالفعل/ الأفعال. لهذا؛ اختلفت وسائل تدريب المُمثّل من قِبل المخرجين، والكيفية التي يتم بها إيصال تلك الأفعال إلى الجمهور. ومن هؤلاء المخرجين الروسي ستانسلافسكي الذي اهتم بالأفعال بتقديم عروضه المسرحية، ومَن سار على منهجه. ووصف منهجه في تدريب المُمثّل (Stanislavski Method) منهج ستانسلافسكي بـ (الأرسطي Aristotelian) نسبة إلى أرسطو[1]؛ حيث اهتم ستانسلافسكي بالفعل/ الأفعال الداخلي (الباطني) والخارجي؛ وبكيفية تطويرهما وتناميهما عند المُمثّل، فلا يمكن للفعل الداخلي من العمل بمعزل عن شريكه الخارجي، والعكس - أيضاً - صحيح.

وإنَّ علاقة الأفعال مشابه لعلاقة الدال والمدلول، لأنه لا يمكن أن يعمل الدال بمعزل عن المدلول، لأنهما ينتجان معاً العلامة. وعلاقة الفعل الباطني وتطابقه مع الفعل الخارجي، يولّد الصورة (حالة المُمثّل) على الخشبة، ومصداقية الأداء من خلال ترابط العلاقة بين الأفعال.

قدّم ستانسلافسكي منهجاً متكاملاً لإعداد المُمثّل Actors Trainig. فاتّسمت طروحاته بثلاثة محاور، شكّلت ثلاثة كتب رئيسة للمنهج، هي

---

[1]- يُنظر، القَصَص، مجد، مناهج إعداد المُمثّل عند ستانسلافسكي وبريخت، جريدة الفنون، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 90، يونيو- حزيران، 2002، السنة الثامنة، ص 6.

(إعداد المُمثّل، بناء الشخصية، إعداد الدور) و"يدمج ستانسلافسكي في منهجه بين التقنيات الداخلية والخارجية للتوصّل إلى ما يسمّى الحالة المبدعة والحقيقية الإنسانية للشخصية"[1]. ورفض ستاسلافسكي المبالغة والكلائشية التي يمتاز بها التمثيل المسرحي. والتركيز على الدخول لأعماق الشخصية Character، من أجل تفكيك وحدات تقلّباتها النفسية، من خلال القراءة المسبقة والمتعدّدة للنص والشخصية، ومن خلال البحث عن المعاني التي تكتنز بها مرجعيات النص، بشكل عام، والحوار المسرحي، بشكل خاصّ.

ولا يتوقف المُمثّل عند الحوار Dialogue المكتوب في أثناء اشتغاله على الشخصية؛ كذلك مطالبه واستهدافه من اشتغاله البحثي، بالبحث عن قدراته الداخلية من خلال الاستفادة من المخزون الحياتي بداخله، واستثماره في رسم معالم الشخصية، وقد أطلق ستانسلافسكي على هذا (الذاكرة الانفعالية Mémorie Affective).

والذاكرة الانفعالية تمثل ما يشبه خزانة كبيرة؛ تُخزن فيها كل المواقف الإنسانية والحياتية، ومن ثم؛ الاستفادة من ذلك المخزون باستحضار المواقف التي يمكن أن يستخدمها في العرض المسرحي. ومن ثم قاده البحث لتفكيك آلية اشتغالها، مشاكل تلك الذاكرة، وكيفية استحضارها، ولهذا؛ توصل إلى أنها، قد تخون المُمثّل على الخشبة، لحظة فقدانه التركيز، نتيجة معايشته الكلية/ القلبية، للشخصية. وعليه؛ يجب أن يكون التركيز عالياً حتى يتمكن المُمثّل من الشخصية، ولا يكون أسير انفعالاتها؛ إذ يجب أن يكون هناك بديل، أو آلية أخرى، للاشتغال.

---

[1]- الياس، ماري، حسن، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 49.

وقد قدّم ستانسلافسكي (لو السحرية) كآلية جديدة للاشتغال، تعمل الـ (لو) من خلال التفكير الافتراضي، على تنشيط المخيلة، واعتمادها مصدراً للإلهام المسرحي. يضع المُمثّل نفسه بدلاً من الشخصية، ويفترض طريقة للتعامل مع الأحداث بعيداً عن الشخصية الدور Part. وهذه - أيضاً - معايشة للشخصية، لكنْ؛ بطريقة مختلفة، يُراد بها تحفيز الذاكرة، وتنشيطها، من أجل الوصول لأسباب، الحدث/ الحوادث، والأهم الفعل/ الأفعال، التي أطلق عليها ستانسلافسكي الأدوات، التي تتمثل بالآتي:

1. الفعل (ماذا أفعل؟).
2. الهدف (لماذا أفعل؟).
3. الأداة (كيف أفعل؟)[1].

تعمل الأدوات وفق نظام الوعي، وخاصّة (الفعل والهدف). والأداة هي مختلفة عنهما، لأن السؤال ماذا أفعل؟ يجعل المُمثّل في مكان الحدث. وعليه؛ ينبغي إيجاد إجابات وحلول لتلك الأسئلة التي أنتجها الحدث. ومن المؤكد، فإن المُمثّل سيلجأ لاستخدام مختلف الوسائل، سواء كانت نفسية، عضلية، إشارية، أم إيمائية، لإيجاد الأجوبة الناجعة له بتلك الحادثة.

والأداة الثانية: كيف أفعل؟ هي النتيجة لإيجاد الوسيلة للإجابة على كيف طريق الأداة الأولى (ماذا أفعل)، لأن الفعل والحدث يقودان - بالنهاية - إلى (الأداة - كيف أفعل)، بعد أن يصلا إلى نتيجة واحدة.. لكن تنفيذ هذه النتيجة سيكون من خلال طرق عديدة. الوعي وقدرته

[1]- زاخافا، بوريس، إعداد المُمثّل، مصدر سابق، ص249.

الخلاقة، سيكون الفيصل بحسم الأمور، للأداة الثالثة (كيف أفعل؟)، لأنه مفتاح عمل المُمثّل الحقيقي. ويحدّد له المسار الذي يجده أكثر تأثيراً على المُتلقّي، لأن "المُمثّل الواعي يعرف ماذا يريد، وأنه يتصرف بوعي، ومن هنا؛ تنتج الخصوصية للشخصيات الإنسانية"[1].

لقد توصل ستانسلافسكي في سنواته الأخيرة، إلى أهمّيّة ازدواجية الفعل العضلي والنفسي؛ إذ إنهما لا يمكن أن ينفصلا، لأن الفعل هو الجوهر، وكذلك يمتاز بوحدته مع الكلمة. ويجب أن تكون تلك الأفعال مسوَّغة ومرافقة للحوار المسرحي، وكذلك الفعل الحركي مرتبط بالحالة النفسية للشخصية، وهما ملتصقان، ويكمل أحدهما الآخر. لأنه من المستحيل أن نمارس تفاصيل يومياتنا الحياتية بالكلمات فقط، فالكلمات غالباً ما يرافقها فعل حركي، وهكذا هو الواقع، وإن المُمثّل "هو جزء من الواقع، عندما يعبّر عن الإنسان الذي يظهر على تلك البقعة (المسرح)، وكذلك يعتبر في نفس الوقت صورة للواقع، عندما يعبّر عن شيء آخر"[2].

ولم يخفِ ستانسلافسكي دكتاتوريته على مُمثّليه، فطالب أن يكون المُمثّل منفّذاً لطروحاته، يقول: "كنتُ أعامل مُمثّليّ، كما الدمى. وكلما كنتُ أنجح في الاستحواذ على الشعور السليم، كانت الحياة تُبعث في المسرحية. أما حين كنتُ لا أتعدى الابتكار الخارجي؛ فكانت المسرحية تموت"[3]. وهذه

[1] - مقتبس في، غيبرت، جيرهاد، الارتجال وفنّ التمثيل المسرحي، تر: د.حامد أحمد غانم، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 13، عام 2002، ص49.

[2] - غيبرت، جيرهاد، الارتجال وفنّ التمثيل المسرحي، مرجع سابق، ص48.

[3] - ستانسلافسكي، في، بينتلي، اريك، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، دائرة الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، بغداد، ط 2، 1986، ص 214.

الطريقة في التعامل تفرضها المرحلة، التي يكون فيها المخرج هو سيد العمل، والمُمثّل مُجـرّد آلـة منفّذة، لكل ما يُملى عليه، استغلّها المعلّم؛ كي يجرّب تجاربـه، بشـكل تطبيقـي، وهـذه الآليـة في التعامل مع المُمثّل، انتبه إليها الفـرنسي ديـدرو مبكـراً، واصـفاً المُمثّـل بــ (الآلـة) التـي لا تملـك حريتها على الخشبة.

فرض ستانسلافسـكي شخصـية الناقـد الـذاتي عـلى اشـتغاله التمثـيلي، وجـد أن عاداتـه المسرحية، حطّمت روحه وجسده، وأدواره نفسـها. ومـا دفعـه للبحـث في كيفيـة اسـترجاع تلـك الروح والجسد، وطبعاً لم يكن له من سبيل سوى الوقـوف بحصـافة الناقـد، عـلى المشـاكل التـي يعاني منها بوصفه مُمثّلاً، من أجل إيجاد الحلول الناجعة.

تُشكّل الحالة الذهنية للمُمثّل إحدى العقبات الرئيسة التي يعـاني منهـا عـلى الخشـبة. فهناك لا يكون معها إلا محاكياً للدور، ما يـؤدّي إلى التظـاهر بالـدخول في الشخصـية، مـن دون حضور مشاعره الحقيقية. وهذا يرسّخ وضعيته كآلة على الخشبة. أما (الحالـة الذهنيـة المبدعـة والخلاقة)؛ فيكمن سرّها بتحريرها الكامل للجسم، واسترخاء العضلات. وينتج عن ذلـك انضـباط عال، للأفعـال العضـلية والحركـات التـي يصـدرها الجسـم عـلى الخشـبة. لأن عمليـة الاسـترخاء الجسماني معناه حضور التركيز، وهذا ما يريد أن يصل إليـه المعلّـم الـروسي في (الحالـة الذهنيـة الخلاقة)، واكتشـف "أن هذا التركيز لا يتضمّن السمع والبصر حسـب، بـل سـائر حـواسّ المُمثّـل، فضلاً عن سيطرته على جسمه وعقله وذاكرته وخياله"[1].

[1] - ينتلي، اريك، نظرية المسرح الحديث، مصدر سابق، ص 219.

ومعنى هذا ضرورة تركيز الطبيعة الجسمانية والروحية للمُمثّل على كل ما يدور في دواخل الشخصية، مع التحكّم والسيطرة على كل أجزاء الجسم؛ بحيث يكون الجسم خاضعاً لسيطرة المُمثّل تماماً، مع ضرورة وحدة الفعل العضلي والنفسي. وعلى الرغم من أن ستانسلافسكي أكّد في منهجه على وحدة الفعل العضلي والنفسي داخل الإنسان، بشكل عام، وأن الحركة Gesture - بحدّ ذاتها - هي تصرّف ميكانيكي، يؤدّي إلى تقلّص مجموعة محدّدة من العضلات، إلا أن الفعل العضلي ذاته يمتلك [أيضاً] جانبه النفسي حتماً. ذلك الجانب الذي يجتذب في أثناء القيام به الإرادة والفكر والخيال وإبداعات المخيلة؛ ليصل بنا - في النهاية - إلى الشعور، وهذا ما جعل ستانسلافسكي يؤكد على أن الفعل العضلي هو صمّام الشعور[1].

من جهة أخرى، سيقود التوزان بين ما هو داخلي وخارجي، المُمثّل للصدق على الخشبة. وهذا ما بحث عنه ستانسلافسكي، في مصداقية الأداء، أو صدق المُمثّل وأحاسيسه. ومن أجل تحقيق ذلك، يستطيع المُمثّل من خلال التمارين تطوير حساسيته الفنّيّة. من خلال الصدق الذي يبدأ من الذات، صدق المُمثّل مع نفسه، ومع الأشخاص شركائه بالعملية المسرحية، صدقه في المشهد الواحد، يقوده إلى صدقه في المسرحية، ككيان متكامل.

وأن الواقعية لا يمكن أن تصبح طبيعية على المسرح، إلا عندما يستطيع المُمثّل تبريرها من الداخل، بمعنى آخر، تبنّيها، ويكون ذلك من خلال الصدق، بتبنّي فرضية (لو السحرية)، التي تشكّل إحدى وظائف العلامات التي أراد المعلّم للمُمثّل أن يحملها. وتعمل بنظام الاستعارة/

[1]- يُنظر، بوريس زاخافا، إعداد المُمثّل، مصدر سابق، ص238 -239.

الاستعارات من اليومي والحياتي، كيفية إيمان المُمثّل بها، وتبنّيها على الخشبة، وتطبيق فرضية لو السحرية على الشخصية، لما يستعيره المُمثّل من الحياة، وتوظيفها عملياً، من خلال تساؤلات المُمثّل لنفسه، ماذا أفعل لو كنتُ مكان الشخصية بهذا الموقف؟ وهكذا، يقسّم ستانسلافسكي منهجه لفنّ المُمثّل إلى قسمين في كل مؤلفاته بهذا الصدد، وهما:

1. اشتغال المُمثّل الداخلي والخارجي فيما يخص ذاته، بوصفه إنساناً شخصاً عادياً، تستند هذه الآلية في تنقيته النفسية، حتى يحصل على الإلهام (الداخلي) بيُسر، والخارجي ينهض بإعداد الجسم كجهاز متكامل متأهّب لتقمّص الدور.
2. اشتغال المُمثّل الداخلي والخارجي فيما يخص الدور: تنبع من روحية العمل الدرامي، بوصفه الدعامة الرئيسة التي تستند إليها الشخصية، فالنص مصدر القِيم الفكرية والجمالية التي تحملها الشخصية داخل العرض المسرحي. وتقسيم الدور على أجزاء، في ضوء الحدث الدرامي، وفرضيته، بمعنى كل جزء يحمل خصوصيته الدرامية داخل العرض؛ عالمه النفسي، كذلك على مستوى الحدث، تحديد الجزء بكلمة أو فعل، جوهر المشهد، وهذا التقسيم في حقيقة الأمر ما هو إلا محاولة لإبراز العلامات السمعية والبصرية التي يتمتّع بها القسم، أو الجزء الواحد، كونه يحتوي على مشكل أو حدث فرعي قائم بذاته، ولكنه غير منفصل عن السياق الدرامي العام.

وكما نلاحظ، فقد اهتم ستانسلافسكي بالارتباط السايكولوجي بين العقل والجسد. ففي كل فعل جسدي، يوجد شيء نفسي، أو سايكولوجي، وفي الشيء السايكولوجي، يوجد شيء نفسي جسدي (الظهور)، وهذا ما فرضه على تلامذته في أثناء دراسته الشخصية؛ تحليل أبعادها الجسدية، طولها، مظهرها، عمرها، علاماتها الفارقة، بدينة، نحيفة، قوية، ضعيفة، متردّدة؛ وجملة العاهات الجسدية التي تعاني منها، وأيضاً العاهات النفسية، وما تتركه من آثار نفسية على الشخصية.

إن تحليل تلك الأبعاد، وتأثير المجتمع الذي تعيش فيه، هل هي سريعة الغضب؟ هادئة، متزنة، تعاني من انكسارات، وكل ما يرتبط بسلوك الشخصية، كل ذلك يعطي للمُمثّل حرية كاملة بتخيّل الشكل العام للشخصية، ومن ثم؛ تعطي مصداقية لأفعاله وانفعالاته داخل العرض، لأن أي فعل لابد أن يحمل معه عاطفة ما، والعكس - أيضاً - صحيح.

بذلك؛ يكون التوازن للفعل الباطن/ الداخلي من جهة، والخارجي من جهة أخرى الهدفَ الرئيس الذي يسعى إليه ستانسلافسكي باشتغاله مع المُمثّل، لأنه من غير الممكن عدم ضبط توازن الفعلين العضلي والنفسي في الحياة، وهذه مهمّة المُمثّل في البحث والتنقيب عنها، لأن "الكاتب المسرحي يقدم - فقط - ما تقوله الشخصيات وتفعله على خشبة المسرح، ولكن هذا غير كاف، بالنسبة للمُمثّل"[1].

من هنا؛ يبرز دور اشتغال الذاكرة الانفعالية، بما يغطي مساحة ما لم يقله المؤلف للمُمثّل؛ إذ يكمن دورها في كيفية اشتغالها كالخزانة التي

[1]- ميلنج، جان، و، لي، جراهام، نظريات حديثة في الأداء المسرحي من ستانسلافسكي إلى بوال، مصدر سابق، ص 35.

وصفها ستانسلافسكي، تلك الخزانة التي توجد في كل غرفة ببيت متعـدّد الغـرف، ولكـنْ؛ داخـل خزانة ما، توجد ماسة تلمع. ومهمّة المُمثّل - عندها - تكون البحث عن تلك الماسة، فهـي تلمـع لمرة واحدة، وتجذب انتباهه من بين كثير من الأشياء داخل الخزانة.

وتلك الماسة التي بحث عنهـا المُمثّـل، مـا هـي إلا الـذاكرة العاطفيـة، التـي يخـزّن بهـا (المُمثّل) كل ما يلمع بالحياة، وتوظيفه ما يناسب الشخصية منهـا، ومعايشـته بصـدق تـام قبـل بدء التمارين، معايشة الشخصية، محاكاتها، حتى يصل لمرحلة التمارين على الخشـبة. يقـول لنـا ستانسلافسكي: "لكي نتمرّس بالدور، ونعرفه معرفـة جيـدة، ونـدخل فيـه، فـلا مندوحـة لنـا مـن تعوّده وتكرار التمرن عليه - وكان هذا ما قرّرناه. ومن أجل هذا، اتفقنا على أن نعيش يوماً مـن أيام الأسبوع العيشة التي كانت تعيشها الشخصيات التي سـوف نمثلهـا، عـلى أن نـنسى في ذلـك اليوم حياتنا الخاصّة وأساليبنا التي اعتدناها في حياتنا العامة"[1]. وعندها؛ يكـون المُمثّـل متلبّسـاً بالشخصية، وهذه تكون الخطوة الأولى من الاشتغال، وهي من أهم الخطوات في عمـل المُمثّـل، وهذا ما يؤكّده ستانسلافسكي بأن "تسعة أعشـار عمـل المُمثّـل... بـل تسـعة أعشـار عمـل مـن الأعمال، ينحصر في الخطوة الأولى.... الخطوة الأولى التي يبتدئ المُمثّل فيها. يحيـا في دوره حيـاة روحية، ويحسّه إحساساً روحياً. وعندما تـتم هـذه الخطـوة، يكـاد الـدور كلـه يكـون عـلى أتـم الاستعداد"[2].

[1]- ستانسلافسكي، ك، حياتي في الفنّ، تر: دريني خشبة، ج1، منشورات الشرق، القاهرة، [د.ت]، ص 133.
[2]- ستانسلافسكي، ك، حياتي في الفنّ، تر: دريني خشبة، منشورات الشرق، القاهرة، [د.ت]، ج2، ص478-479.

يشير لنا ذلك بجملته إلى أهمّيّة المعايشة الصادقة للدور، بوساطة خزان الذاكرة العاطفية؛ إذ يجب أن يكون المُمثّل هو الشخصية قبل خروجها على الخشبة. وهذا تفرضه عليه معطيات الذاكرة العاطفية، وقبلها لو السحرية، واستخراج نتائج أسئلته المتكرّرة، وإجاباتها، وجعل نفسه بوصفه شخصاً محلّ الشخصية الدرامية. والسؤال الأهم الذي يجب أن يطرحه المُمثّل على نفسه باستمرار: **ماذا أفعل** لو كنتُ بموقف الشخصية؟

وهذا تحديداً ما طلبه ستانسلافسكي من أحد مُمثّليه في أثناء إخراجه لمسرحية (الأرواح الميتة - لغوغول) "... اخرجْ من نفسك من أحاسيسكَ الخاصّة، ابحثْ عن منطق ومشاعر الشخصية التي رسمها المؤلف في ذاتك نفسها. فبهذه الطريقة، تتقرّب من الشخصية المسرحية التي خلقها غوغول بإحكام وتدرّج. أما مصطلح "المبالغة والمغالاة"؛ فلا تفكّر به مطلقاً"[1].

وبناء عليه؛ تكون غاية ستانسلافسكي اتحاد المُمثّل الأيقونة مع المُمثّل العلامة، وكلاهما مع الشخصية، بوساطة المعايشة الصادقة، والابتعاد عن المبالغة. والعمل على التفاصيل الصغيرة، يؤدّي للتلقائية في التجسيد، العمل على الشعور من خلال اللاشعور، يولّد توافق الفعلين النفسي والعضلي؛ لأن الجسم البشري متمرّد بطبيعته الحياتية، وتشتغل كل أجزائه للقيام بفعل ما، أو تجسيد حالة ما، وكيفية السيطرة عليه، يجب أن تخضع لآلية في التمارين الروحية والجسمانية، و"هذه الحالة الفيزيولوجية هي ما ينبغي على الفنّان أن يتعلّم خلقها في ذاته على الخشبة،

[1]- توبوركوف، قسطنطين ستانسلافسكي، تر: عدنان جودة، م الحياة المسرحية، وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، العدد 7-8ن ربيع-شتاء 1979، ص 146.

وذلك عن طريق ضبط كل جزء من أجزاء جهاز التجسيد الجسماني لديه، وتدريبه، وإطلاقه للقيام بالفعل"[1].

نستنتج من ذلك، بأن المُمثّل يتشكّل بوساطة أنساق علاماتية متعدّدة. بمعنى آخر، إن المُمثّل العلامة حاضر وبقوة داخل المنهج، فيمرّ بمراحل تشكّل سيميولوجية ؛ فهو علامة رمزية، بمطابقته للواقع، ومراقبة الحياة وشخوصها، واستنباط ما يلائم الشخصية، ومن ثم؛ معايشته؛ أي يكون رمزاً لحالة واقعية. وهو أيقونة بحكم اشتراك المُمثّل، بوصفه إنساناً عادياً، وشخصية حياتية. وبوصفه مؤشّراً؛ لأنه يرتبط - أساساً - بالموضوع، وهذا ما تلخّصه توجيهات ستانسلافسكي لأحد المُمثّلين في أثناء إخراجه لمسرحية (الأرواح الميتة) التي سبق أن أشرنا إليها. فلنلاحظ تلك التوجيهات مضمَّنة بالآتي:

س: ماذا تفعل خلال المسرحية كلها؟

م: أسافر إلى المالكين.

س: لماذا؟

م: أشتري الموتى...

س: إنك لا تستطيع القيام حتى بالشراء؛ هل تاجرت يوماً ما؟ هل تُحسن الشراء بربح؟ أَ تستطيع خداع البائع؟

م: كلا..... لا أستطيع. .

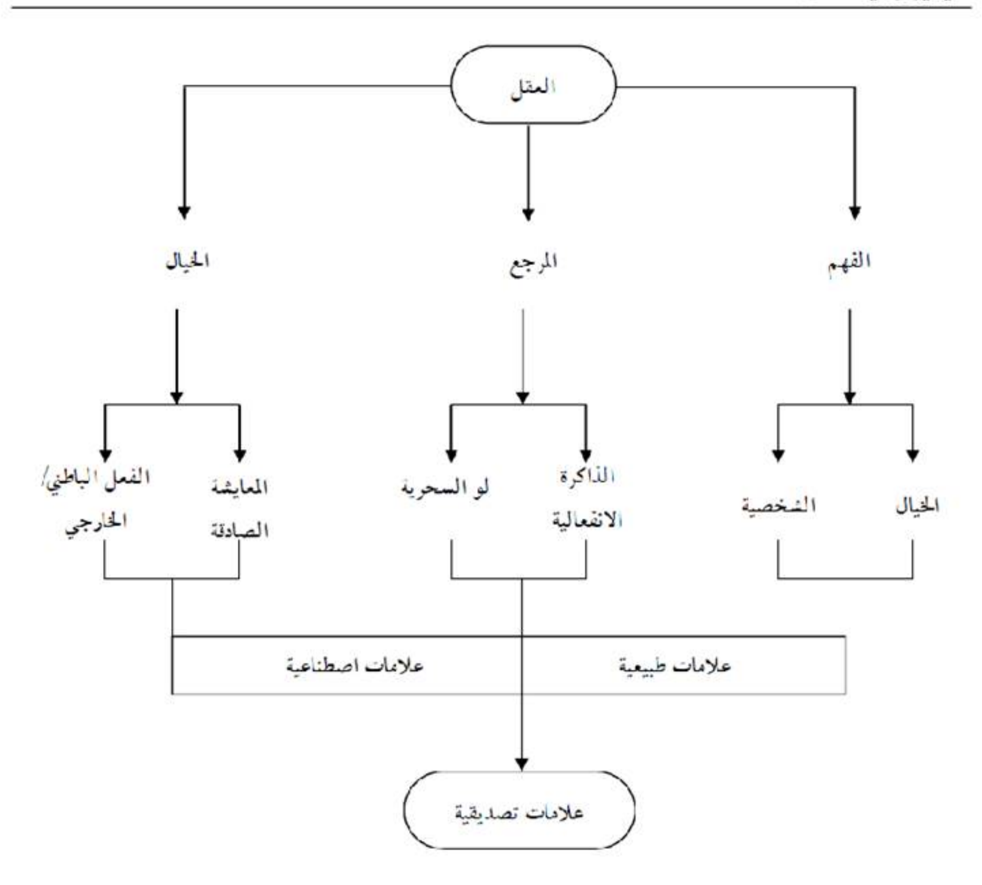
[1]- ستانسلافسكين ك، إعداد المُمثّل في التجسيد الإبداعي، تر: د. شريف شاكر، منشورات المعهد العالي للفنّ المسرحي، وزارة الثقافة، دمشق، 1985، ج 2، ص 413.

س: إذنْ؛ لم تدرس هذه المسألة، ومع هذا، تريد تمثيل دور تشيتشيكوف؟ !...... يجب عليك أن ترى كيف المشتري الحقيقي في السوق... كيف يساوم هؤلاء من أجل كل قرش أثناء شراء البضاعة بأرخص ثمن ممكن، وكيف يتصالحون، ويستفسرون، ويتوسل بعضهم إلى بعض قبل أن يتفقوا نهائياً.... أ تستطيع المتاجرة مع ساباكييف أثناء شراء الموتى - كسلة من التفاح - بمثل تلك المهارة والخداع والواقعية؟!!"[1].

إن اقتباسنا هذه المحاروة لتوضح لنا البحث السيميولوجي للمُمثّل/ العلامة، للعلامات الأخرى، التي يجب عليه حملها في أثناء العمل المسرحي؛ حيث أكّد ستانسلافسكي في توجيهه للمُمثّل على الكشف عن العلامات النوعية، المتمثلة بسلوكية البيع والشراء. وكذلك كيفية المتاجرة؛ لأنها تحدّد لنا الطبقة الصوتية، وطريقة الإلقاء. والعلامات العرفية من خلال النماذج السيكوفيزيولوجية للشخصيات التي تعيش داخل المجتمع الذي نعيش به، سواء بوصفنا أشخاصاً و/ أو مُمثّلين.

والمُمثّل عند ستانسلافسكي علامة عرفية، يشتغل بوصفه علامة، لأنه يجسّد شخصية من الواقع، وينقلها إلى المسرح بطريقة فنيّة، وهذا هو دور العلامة العرفية. وعلى الخشبة، يكون المُمثّل علامة تصديقية، لما يمتاز به من وجود واقعي، بالنسبة للمؤول؛ حيث يقدّم له حدثاً متعلقاً بعالمه الواقعي. واشتغال العلامات النوعية والعرفية والمتفردة كل في مساره، تنتج مجتمعة العلامات الطبيعية والاصطناعية، كما في الخطاطة الآتية :

[1] - توبوركوف، قسطنطين ستانسلافسكي، مصدر سابق، ص 145.


العقل
الخيال
المرجع
الفهم
الفعل الباطني/ الخارجي
المعايشة الصادقة
لو السحرية
الذاكرة الانفعالية
الشخصية
الخيال
علامات اصطناعية
علامات طبيعية
علامات تصديقية

5- فيسفولود مايرهولد V. Meyerhold(1799 - 1952)

سجّل التاريخ واحدة من أولى المحاولات للتمـرّد عـلى مـنهج ستانسلافسـكي، وطريقتـه بالتعاطي مع المُمثّل، وعملية إعداد المُمثّل للدور، كانت للمخرج الروسي مايرهولد. الذي حـاول أن يحوّل المُمثّل إلى آلة ميكانيكيـة، مـن خـلال طريقتـه (البيوميكانيـك Biomechanics)، عـبر "دراسة الفعل الميكانيكي بعلاقته مع الجسد البشري كوحدة بيولوجية حيـة"[1]. ويُعـرّف المعجـم المسرحي البيوميكانيـك بأنهـا "كلمـة منحوتـة مـن Bio التـي هـي اختصـار لكلمـة بيولوجيـا = الحيوية وMécanique التي تعني ما هـو آلي. وجمعُهـما معـاً يُقصَـد بـه التعامـل مـع الجسـد البشري كآلة"[2]. والتي أراد بها الاعتماد على الحركـة، مقابـل تهمـيش الـنص المسرحـي، وخفـض قدسيته الكلاسيكية.

وهذا ما فعله في نصّ غوغول (المفتش العام) متمرداً عـلى كـل الإرث الكلاسـيكي الـذي يحمله النص في الذاكرة الجمعية للفرد السوفيتي، وأثارت - في وقتها - الكثير من اللغط، وموجة عنيفة من الانتقادات. لأنه فصل الناحية العضلية عن الناحية النفسـية في طريقـة عملـه. والتـي قوّضت الجانب العاطفي عند المُمثّل، فتحوّل إلى فعل عضلي، بلا روح. كذلك اهـتمام مايرهولـد بالتقنية الخارجية للمُمثّل متخذاً منه المادة الأساس لحمل علاماته المسرحية، التي يبثّهـا الجسـد عن طريق الحركة.

1- قزق، فايز، مقدمة، مسر ميرخولد وبريخت، مصدر سابق، ص 41.

2- الياس، ماري، حسن، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 113.

ويأخـذ الجسـد دور المرسـل للعلامـات والتعبـير عـن الانفعـالات الداخليـة للعلاقـات الإنسانية، والتعبير الـدقيق عـن التفاصـيل للمشـاعر والأحاسـيس، وذلـك عـن طريـق الإشـارات والإيماءات. لأن مايرهولد يجد أن الكلمة لا تقول كل شيء، لهذا؛ لجأ إلى الجسد والحركة لتأكيـد الدلالة والتشكيل المسرحي للجسد في الفضاء.

ولعل هذا هو جوهر الاختلاف مع منهج ستانسلافسـكي؛ إذ اهـتم مايرهولـد بـالاعتماد على الفعل قبل الشعور، الفعل الحركي الميكانيكي. فالحركة عنـده هـي مصـدر الفعـل، يسـتند - بذلك - إلى علم النفس، مثله مثل ستانسلافسكي. إلا أننا نجد خصوصية مايرهولـد كونـه ينطلـق بتلك المعادلة بوساطة أسبقية الفعل قبل الشعور بالاستناد إلى العالم النفسي جيمس. ومفاد تلك المعادلة أو موجزها يتمثل بعبارة: (أنا عدوتُ، فخفتُ).. وهي عبارة تحيلنـا إلى مـا ذكرنـاه آنفـاً بأسبقية فعل الحركة الفيزيقي (عـدوتُ) قبـل فعـل الشـعور (خفـتُ). وفسّر (مايرهولـد) تلـك العبارة على النحو الآتي، أنا لم أعدُ؛ لأني خفـتُ، بـل خفـتُ لأني عـدوتُ، وهـذا يعنـي أن الفعـل المنعكس (عدوتُ) يسبق الشعور، ولا يُعدّ نتيجة له في رأي جـيمس، وهـذا مـا يخـالف التصـوّر المعتاد. من هنا؛ يستنتج مايرهولـد أن عـلى المُمثّـل إتقـان حركاتـه وتـدريب جهـازه العصـبي - الحركي، لا أن يستقطر (المعاناة) من نفسه، كما يطالبه بذلك منهج ستانسلافسكي[1].

بينما فضّل ستانسلافسكي تعديل صيغة جيمس، فبدلاً من (أنا عدوتُ، فخفتُ) تكون: (أنا هربتُ، فخفتُ)، لأن العَـدْوَ حركـة ميكانيكيـة. يمكـن أن يُقدم عليها أيّ شخص من دون هدف، حركة خالية من المشاعر والأحاسـيس،

[1]- يُنظر، بوريس زاخافا، إعداد المُمثّل، مصدر سابق، ص238.

جامدة، لا تحمل هدفاً معيناً، وبلا روح، لأنها من دون فعل نفسي. ولا تُحيلنا إلى مدلول (صـورة ذهنية)، سوى إلى فعلها الحركي، ويمكن أن نفهمه بكل الحـالات، طالمـا أنهـا خاليـة مـن التفكـير والهدف. بينما الهرب هو فعل عضلي ونـفسي، يـدل عـلى هـدف محـدد وواضـح - فهـو تصرّف إنساني، جاء نتيجة هدف لموقف ما - مهما كان نوع هذا الموقف والحـدث، لأن الفعـل العضـلي (هرب) ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالحالة، ومن ثمّ؛ سيكون معبّـأ بالمشـاعر والأحاسـيس التـي تطلّبهـا فعل الهروب.

ويمكن القول بأن المخرج إذا طلب من المُمثّل (العدو)، سـوف يحقّـق لـه ذلـك بسرعـة شديدة، ومن دون معرفة الأسباب، طالما أن العملية لا تحمل موجبات الأسئلة، وهـدفها واضـح، لكنْ؛ لو طلب منه الهرب، فسيبادر - مبـاشرة - للسـؤال: لمـاذا؟ وممّـن؟ وكيـف؟ هـذه الأسـئلة وغيرها التي يطرحها المُمثّل - بناءً على عملية الهروب - تـرتبط بالفعـل العضـلي لفعـل (هـرب) وعمقه النفسي المتضمّن من جهـة أخـرى، الأمـر الـذي سـيجعل المُمثّـل يقـوم بتهيئـة الظـروف المناسبة، من أجل الوصول لتبرير ذلك الهروب. ولابد أن يكون هناك توافق بـين الفعـل العضـلي (هرب)، وبين الشعور والإحساس لذلك الهروب، وهذا ما يؤكده ستانسلافسكي في شرحـه للفعـل "الشيء المهمّ - ليس في الفعل ذاته، ولكنْ؛ في الولادة الطبيعية لدواعي الفعل"[1].

أراد مايرهولد الاعتماد على الجانب الحركي البصري في خطابـه الجـمالي المسرحـي، ولم يحبّـذ أن يكون مُمثّله مستجدياً للمعاناة. فسعى لاستنطاق الجسد على حساب المشاعر، وسعى أن تكـون الحركـة

[1]- ستانسلافسكي، قسطنطين - إعداد المُمثّل، تر: د.محمد زكي العشماوي والفنّان محمود مـرسي - دار النهضـة العربية - بيروت - بدون عام - ص118 وما بعدها.

(المرسل) الحقيقي للعلامات، طالما أنها تمتلك وسائل إيصالها، وإن كان ذلك على حساب العالم الداخلي للمُمثّل، المتمثل بالمشاعر والأحاسيس، لأن "مقاربة ميرهولد للمسرح مقاربة ذهنية أكثر منها انفعالية، فالبيوميكانيك يقوم على إلغاء شخصية المُمثّل وفرديته وكل المُمثّلين يرتدون لباساً هو لباس العمل (الأزرق)، وعلى إخضاع ذهنه وجسده لرغبة المخرج/ المعلّم، وحثّه على بناء علاقة مع الشخصية مختلفة تماماً عن المطابقة الكاملة، وأقرب إلى التغريب"[(1)].

وبهذا؛ اتخذ مايرهولد من الجسد الوسيلة لإيصال الدلالات المسرحية التي يحملها العرض المسرحي. والتي تأتي عن طريق الحركة؛ لأنها مصدر إرسال العلامات التي يحملها الجسد. وتعمل - بالأساس - داخل المجتمع، لكنْ؛ تختلف طريقة إيصالها، وهذا ما يطرحه علم الدلالة "العلم الذي يختص بـ (إنتاج المعنى في المجتمع، كما يهتم) بعمليات الدلالة، وعمليات الاتصال؛ أي الوسائل التي بوساطتها تتوالى المعاني، ويجري تبادلها معاً، وتشمل مواضيعها شتّى أنساق العلامة، والكودات التي تعمل في المجتمع، والرسائل الفعلية والنصوص التي تنتج من خلالها"[(2)].

لقد أثرت الرمزية Symbolism في إخراجات مايرهولد، وخاصّة في إخراجاته مطلع القرن العشرين، و"ذلك لهدف خلق المزاج العام، وللدلالة على جوهر الشخصية، أو الحدث المسرحي، إضافة لاستخدامه الموسيقى بغية تكثيف، وزيادة حدّة الجو المسرحي"[(3)]. من أجل عدم استنساخ الواقع

[1]- الياس، ماري، حسن، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مصدر سابق، 114.

[2]- إيلام، كير، سيمياء المسرح والدراما، مصدر سابق، ص5.

[3]- بليزايتون، كاترين، مسرح ميرخولد وبريخت، تر: فايز قزق، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1997، ص 72.

في العرض المسرحي. فقد رفض مايرهلد فكرة الإيهام Illusion، واستبدالها بفكـرة الإيحـاء. لأنهـا الوسـيلة الجديـدة لإيصـال الخطـاب المسرحـي في المسرح المغـاير، الـذي يطمـح إليـه. مهّـدت طروحاته للمغايرة، بما أسماه (المسرح المؤسلب)، أو (الأسلبة Stylization)، والأسـلبة في المسرح "هي الابتعاد عن المحاكاة التصويرية للواقع Mimesis والاكتفاء بتقديم علامات، تدل على هـذا الواقع، أو ترجع إليه"[1]، بمعنى أنه لا يقوم على استنساخ الواقع، بل الإيحاء إليه، يكـون التركيـز على جوهر الظاهرة، من خلال الغستوس Gestus، وهو "الحركة النمطية (الجامدة) التي تُمثّل - بشكل رمزي - وضعية الجسد، لكل فرد، أو لكل فئة من فئات المجتمع"[2].

ويمتاز عمل مايرهولد بالاقتصاد على خشبة المسرح للعناصر المسرحية الأخرى، الديكور، الملابس، بمعنى يقوم بانتقاء الأفعال واللحظات، بانتقاء أقوى اللحظات، وأكثرها ضرورة، لخدمـة الجوهر، ويساعد الإيحاء المُمثّلين بالتعبير عن روح الفكرة داخل النص.

والنص عند مايرهولد لا يرتكز على أرضيته اللغويـة (الحـوار)، بـل عـلى روح الـنص، أو الأرواح التي تسكن أعماق الفكرة الرئيسة، وهذا مـا يؤكـده مايرهولـد بمفهومـه للأسـلبة "لـيس إعادة تصوير أسلوب عصر ما، أو حدث ما، وإنما تشكيل بُنيته وجـوهره؛ أي اسـتخراج الخُلاصـة الداخلية لعصر، أو لحدث ما، وإعادة تشكيل صفاته المُخبّأة بمُساعدة كُل الوسائل التعبيرية. وأنا أربط بذلك بين فكرة العُرف والتعميم والرمز"[3].

---

[1]- الياس، ماري، حسن، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 33.

[2]- نفسه، ص 332.

[3]- مايرهولد، في الياس، ماري، حسن، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 33.

وقد رفض مايرهولد أن يتصبّب المُمثّل عَرَقاً على خشبة المسرح، جراء التدفّق الهائل للمشاعر والأحاسيس، واستبدله بالحركة وديناميكتها على الخشبة، هادفاً للتعارض مع الشخصية، لأنها سمة التمثيل التي يجب أن يتسلّح بها المُمثّل الجديد. هذا الأخير عند مايرهولد يعرض ولا يُعايش الشخصية التي يمثّلها، فليس هناك اندماج، ولا معايشة داخلية، لأن المُمثّل يؤدّي موقفه من الشخصية، وليس موقف الشخصية. ويظل تحديد الموقف من الشخصية للجمهور مهمّاً، لأن المُمثّل يقدّم العديد من الشخصيات في العرض المسرحي الواحد، انطلاقاً من مبدأ التحوّل Reversel الذي يسعى إليه مايرهولد، لإبراز قدرة المُمثّل على التحوّل. هذه العلاقة بين المُمثّل والدور، أطلق عليها مايرهولد بالقناع Mask، وعلى المُمثّل ألا يخاف من تكرار القناع، بل من تكرار نفسه داخل القناع.

وفي ضوء هذا الاتجاه، أصبحت الدلالة الاجتماعية للحركة الجسدية والإيماءة الأرضية التي يستند إليها أسلوب عمل مايرهولد، يتّسم الأداء فيها بالمبالغة من أجل الحصول على الإيحاء الكافي لتصوير طبقة اجتماعية ما، من خلال تفعيل الغروتسك Grotesque، لإبراز الأسلبة. والغروتسك عند مايرهولد هو " المبالغة التي تتّسم بقرار مُسبق، وهو تغيّر معالم الطبيعة، مع التأكيد الكبير على الناحية المحسوسة والمادية للشكل الذي يتكوّن من جرّاء ذلك"[1].

لا يتّسم أداء المُمثّل Perfomance بالانفعالية عند مايرهولد، لأن الأداء المشحون بالعواطف وذرف الدموع، يقتل الإبداع عند المُمثّل. ويخلّف جمهوراً سلبياً، وغير مشارك بالعملية المسرحية، وهذا أسلوب مرضي، بل

1- الياس، ماري، حسن، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 331.

يجب أن يكون الأداء بسيطاً بارداً. فالمُمثّل هو المدافع عن الشعب، كما يـراه مايرهولـد، ولا بـد من سيطرته على انفعالاته، لذا؛ يجب عليه أن يكون مراقباً للحدث، وينقل موقفه الخاصّ اتجاه الأحداث الدرامية، لأن "كل الانفعالات النفسية تحدّدها تغيّرات فسيولوجية. ولكي يصـل المُمثّـل إلى الانفعال الذي يريد أن ينقله إلى المشاهد، ويغريه بالانـدماج معـه في العـرض، لابـد لـه مـن السيطرة على حالته الجسدية. إن هذا الانفعال هو جوهر فنّ التمثيل"[1].

وبناء عليه، لا يقترب المُمثّل من الحقائق الحياتية عـن طريـق اسـتثارة العواطـف، بـل يجـب عـلى المُمثّـل أن يكـون مبـدعاً، لا مقلّـداً، وهـذا يتمثّـل في أسـلوب Style عمـل (المُمثّـل الجديد)، الذي يعتمد على الحركة، لأنها مصدر الأفكار. بمعنى آخـر، أن ديناميـة الحركـة تشـكّل مصدر الأفعال الدقيقة، كيفية الإعداد لها أمر في غاية الصعوبة، لأنها تشتغل بمرجعيـة، تفرضـها دلالتها الاجتماعية. وقد استعار مايرهولد من الإنكليزي كوردن كريـك G. Craig (1872-1966) صفة الدمية المُتحرّكة، للتمييز بين المُمثّل الجديد والمُمثّل الطبيعي، ويذكر "أن الدميـة المُتحرّكـة - التي تبدو كإنسان تماماً - يمكن لها - أيضاً - أن تستبدل المُمثّـل - الإنسـان، وبـنفس الطريقـة، فإن المُمثّل الذي يتضاءل ويزول في محاولـة لتقـديم شخصية حياتيـة حقيقيـة، يفقـد جاذبيتـه وقيمته كمُمثّل مسرحي"[2].

قـاده البحـث عـن دلالـة الحركـة، لاسـتنطاق الضـوء، والبحـث من مصادر جديدة، لم تعتدْ عليها المسارح الأوروبية. وقد استخدم البقع

[1] - إداورد، برون، مايرهولـد ثـورة في المسرح، تـر: أمـين حسـين، إصـدارات مهرجـان القـاهرة الـدولي للـمسرح التجريبي 14، 2002، ص 296.

[2] - بليزايتون، كاترين، مسرح ميرخولد وبريخت، تر: فايز قزق، المعهد العالي للفنون المسرحيـة، دمشـق، 1997، ص 96.

الضوئية المتقابلة لأول مرة في تاريخ المسرح بمسرحية (استيقاظ الربيع1907)؛ من أجل توظيف الخشبة، لتقديم سلسلة الأحداث، التي تتكوّن من ثمانية عشر حدثاً، وتقسيم الفعل المشهدي الذي يجسّده المُمثّل حركياً، مع الاقتصاد باللغة، والاستعانة بمبالغة الفعل المجسّد، ودلالته الحركية التي يُنتجها جسد المُمثّل[1]. وكذلك استخدامه للديكورات الموحية بدلاً من الديكورات الواقعية، من أجل مشاركة الجمهور، وجعله مشاركاً في الحقيقة الإبداعية في العرض المسرحي.

وهذا يتطلّب - أيضاً - اشتغال على الديكور والإضاءة، والأخيرة أصبحت خلال الحقبة الرمزية من الخافتة الضعيفة إلى الإضاءة النيّرة على الخشبة والصالة، ومعها تحطّم وَهْم الجدار الرابع، الذي يحول دون مشاركة الجمهور بفعالية داخل العرض المسرحي، ويؤكد مايرهولد على ضرورة "تقليص الديكور إلى الحدّ الأدنى، وعلى كل جزء من أجزائه أن يكون حاسماً ورمزاً مهمّاً، وأن يستخدم بفاعلية في إخراج العمل المسرحي على الخشبة، عنده يصبح الديكور جزءاً من العلاقة بين شخصيات المسرحية، وعلى المشاهد أن يتذكّر "من خلال الديكور" بعضاً من محيط شكل غير مألوف لأريكة، أو مرايا مذهبة، أو عمود فخم، مكتبة على عرض حائط بالكامل، بار واسع جداً، وبمساعدة هذه القطعة المتفرّقة، سيملأ المشاهد ما تبقّى من فراغ، من خلال استخدامه المبدع لمخيّلته"[2].

لقد وسّع تفعيل الحركة على حساب المشاعر والأحاسيس عند مايرهولد من دائرة الانتقاد لطريقته. وُصفت هذه التقنية، بـ (التقنية الخارجية)؛ لأنها تفصل الحالة النفسية عن الحالة العضلية، وتُعبّر عن النفسي بالحركة،

[1] - نفسه، ص 70- 110.

[2] - بليزايتون، كاترين، مسرح ميرخولد وبريخت، مرجع سابق، ص80.

التي هي جوهر الفكرة. وهذه الطريقة تقوّض العملية الإبداعية عند المُمثّل، وتصادر أحاسيسه ومشاعره. وقد وجد (فاختنغوف) أن مايرهولد "غير قادر على إثارة الانفعال المطلوب عند المُمثّل، وإيجاد الإيقاع الضروري، والمشهدية المسرحية المناسبة..."[1]، لكن هذا الرأي له أسبابه، لأن فاختنغوف من أنصار دانشنكو وستانسلافسكي، ومدرستي الواقعية والطبيعية، اللتين كانتا سائدتين آنذاك، وبما أن مايرهولد جاء بتجربة وأداء جديدين، مغايرين، مُمثّلاً جديداً، حتماً يتلقّى كثيراً من الانتقادات. ويرى مايرهولد بأن مرونة الجسد، تساهم بليونة الفكر داخل المجتمع. فدفع حياته ثمناً.

تُعدّ الإيماءة Gesture، وهي "التعبير بحركة من أعضاء الجسم، أو بملامح الوجه عن المعاني والانفعالات الداخلية"[2]، إحدى مصادر المُمثّل للتعبير الجسدي، بعد اهتمام المسارح التقليدية، بالتركيز على الحركة، فحركة المُمثّل ليست - بالضرورة - بحاجة إلى الكلام من أجل توكيدها، ولا كل الإشارات والحركات تدل على الكلام الذي يدور بين عاشقين، بل هناك حواران داخلي وخارجي، وكلاهما يختلفان عن بعضهما البعض، وهنا تكمن مهمّة المخرج بإبراز الحوار الداخلي، لأنه يجسّد روح الفكرة، العمل بوعي متّقد؛ لاستثارة وعي المُتفرّج، فإن الجمهور يعلم بأنه مدعوّ للمشاركة، لا يفرض أسلوب المشاهدة، بل "إن الجمهور قد وُجد؛ كي يرى ما نريده نحن أن يرى.."[3].

[1]- سونيا، تمارا، مسرح ستانسلافسكي وبريشت، تر: ضيف الله مراد، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1994، ص 50.

[2]- الجلبي، سمير عبد الرحيم، معجم المصطلحات المسرحية، دار المأمون، بغداد، 1993، ص 117.

[3]- مايرهولد، في، إيفانز- جميس روس، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، تر: فاروق عبد القادر، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000، ص 47.

لذا؛ يتبادل العشّاق عند مايرهولد سلسلة متوالية من الإشارات والإيماءات للتعبير عن مشاعرهم الداخلية، من دون الحاجة للكلام، عندها؛ لا يحتاج المُمثّل لاستجداء عواطف الجمهور. ويتمّ ذلك من خلال التمارين الحركية والإيمائية، ترويض جسد المُمثّل. ويُعدّ (الأداء التمهّدي)، أو (مرحلة ما قبل الأداء) وسيلة مهمّة للمُمثّل المبدع، وللمُتفرّج؛ "حيث يُعَدّ المُتفرّج من أجل تقبّل أيّ وضع مسرحي بصورة يتلقّى فيها من خشبة المسرح جميع تفصيلات هذا الوضع، بصورة مصوغة، لا تُضطرّه على بذل أيّ جهد في استيعاب المعنى الكامن في المشهد"[1].

وما يسبق عملية إلقاء الحوار، جذب انتباه الجمهور لقدرة المُمثّل الداخلية، التي تعبّر عن المشهد من خلال منظومة حركية وإشارية. كيفية انتقال وانعكاس محتوى رسالة يقرؤها المُمثّل أمام الجمهور، قبل أن يسرد محتواها، لهفة المُتفرّج لمعرفة سرّ الرسالة، يراه على وجه المُمثّل وحركاته وإيماءته، يسبق عملية الإلقاء، بمعنى انعكاس الفعل الداخلي، وإظهاره، يعطي أهمّيّة عند المُتفرّج، أكثر من أهمّيّة محتوى الرسالة.

وبهذا؛ تكون الأسبقية للفعل والحركة، وليس للكلام. وهذه الأولوية هي جوهر عمل مايرهولد، ويطالب الأخير الكتاب بضرورة كتابة سيناريو للحركة، مساوياً للنص الدرامي "سوف يسمح له بوضع كلمات على لسان المُمثّل، لكنه يجب أن يكتب سيناريو للحركة أولاً. كم يستغرقهم الأمر حتى يضعوا على الطاولات المسرحية القانون الآتي: إن الكلمات في المسرح هي مُجرّد إضافة زخرفية لتصميم الحركة"[2]، ولأن

---

[1]- مايرهولد، فيسفولود، في الفنّ المسرحي، تر: شريف شاكر، دار الفارابي، بيروت، الكتاب الثاني، ط1، كانون الأول 1979، ص 45.

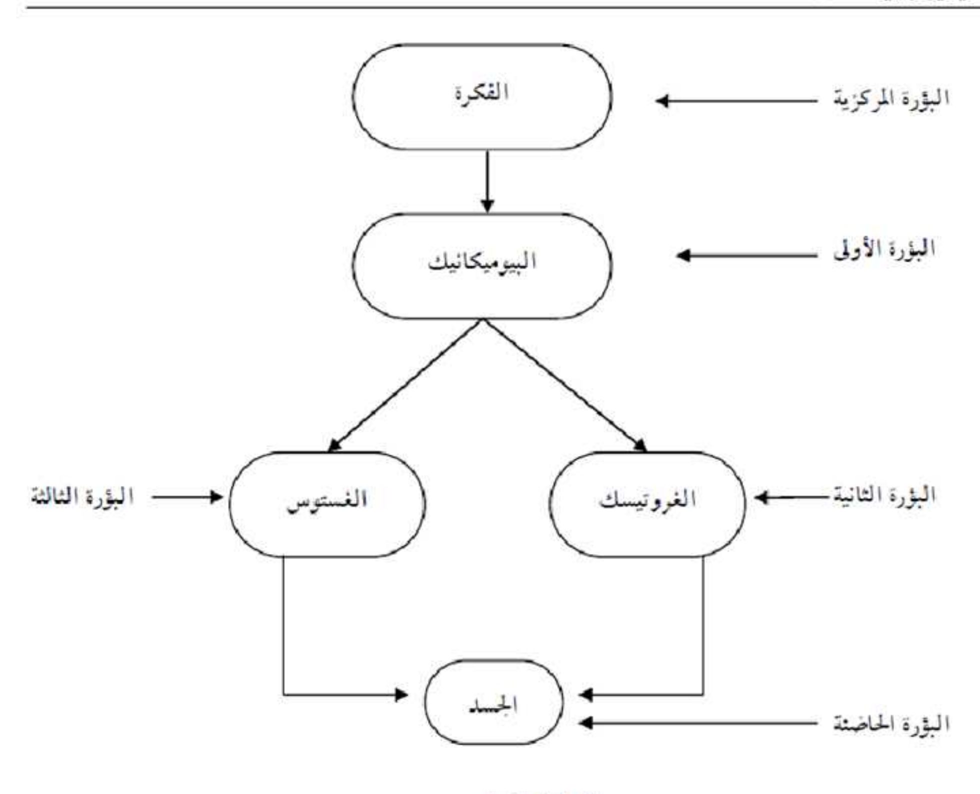
[2]- مايرهولد، في، نظريات حديثة في الأداء المسرحي، مصدر سابق، ص95.

"الحركة الجسدية هي أكثر وسائل التعبير المسرحي فعالية عند المُمثّل؟!"[1].

نستخلص من ذلك بأن المُمثّل عند مايرهولد، حاملاً للعلامة تارة، وتارة أخرى رمزاً. وهذا ما ذكره مايرهولد في طروحاته، حاملاً من خلال تحميله للفكرة الرئيسة للنص الدرامي، ورمزاً من خلال ما ترمز إليه الفكرة، وفي الوقت ذاته، علامة حركية للفكرة. ولكن أولى مهمّاته داخل العمل المسرحي، هي حاملاً للعلامات، على الرغم من إقصاء قلبه ومشاعره، جمود القلب والمشاعر والأحاسيس، التي تجمّدت عند صخرية الحركة ومكانيكيتها.

ولهذا؛ يشكّل البيوميكانيك البؤرة الأولى Premier Focus للعرض المسرحي، بؤرة ونقطة انطلاق اشتغال العلامة (المُمثّل)، وتحمل الأخيرة، البؤرة الثانية Deuxieme Foucs، وهي الغروتيسك، والبؤرة الثالثة Troisieme Focus الغستوس، وهي منبت الحركة أو الإشارة الاجتماعية. ومن ثم؛ المُمثّل/ الجسد، بوصفه علامة، يشتغل في العرض المسرحي بوظيفتين: بؤرة حاضنة Focus Incubateur والوساطة بين الفكرة (فكرة العمل) التي هي البؤرة المركزية Focus Central، وبين المُتفرّج، وكل بؤرة علاماتية تنتج حسب القناة أو المسار الذي تشتغل فيه سيميولوجيا، إن كانت علامات نوعية، أو متفردة، أو عرفية، كما في الخطاطة الآتية:

[1]- بليزايتون، كاترين، مسرح ميرخولد وبريخت، مصدر سابق، ص 37.



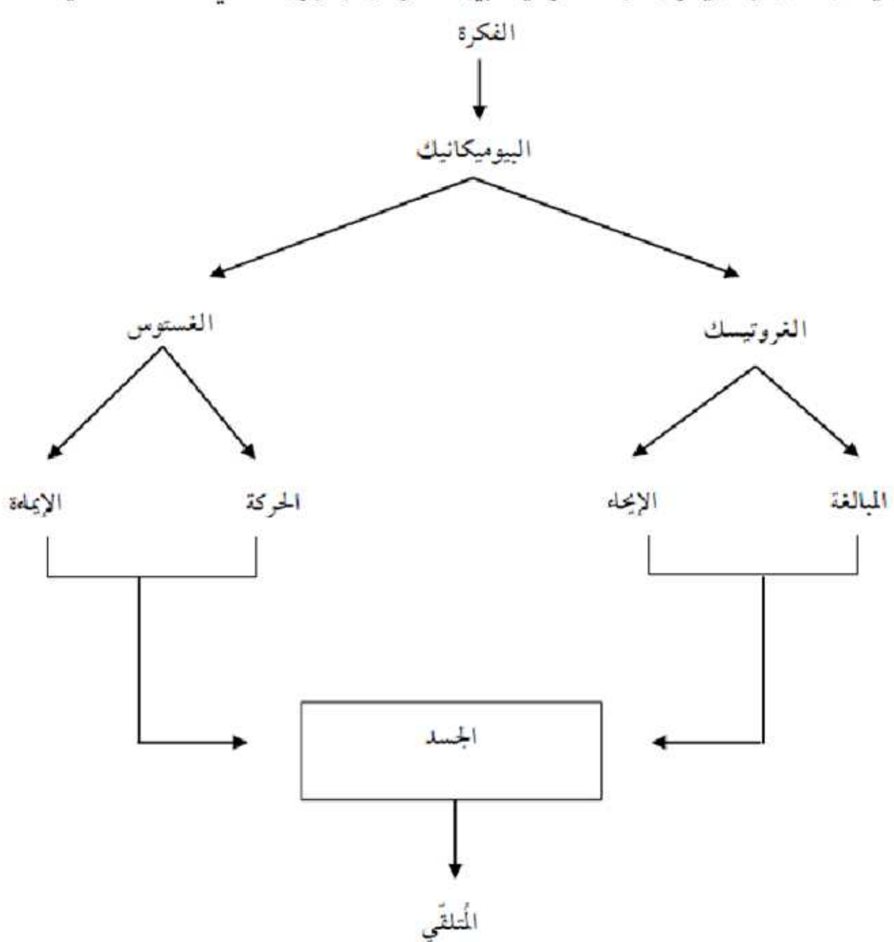
الخطاطة الأولى

يُسجَّل لمايرهولد فكرة اشتغال المؤول، الـذي امتـاز بفعاليتـه التأويليـة، داخـل العـرض المسرحي؛ بحيث انشطرت شخصية المؤول :

1. إلى **مـؤول فعّـال (المُمثّـل/ الحامـل للعلامـات):** تأويلـه للغسـتوس والغروتيسـك، وكـذلك تفكيكه لدلالات الحركات والإشارات التي يحملها داخـل العـرض، فهـو المـؤوّل الثـاني بعـد المخرج.
2. **إلى مـؤوّل مُتلقّـي - مشـارك (جمهـور):** مطالبـة مايرهولـد أن يكـون مشـاركاً بالعمليـة المسرحية، لا مُتلقّياً سلبياً، والإضـاءة النـيّرة عـلى الخشـبة والصـالة، تصـبّ باتجـاه الشراكـة التأويلية، مجازياً هو داخل العرض المسرحي، ومرجعية الدلالة تعود إليه اجتماعية.

وتقود البؤر الدلالية للعمل المسرحي، إلى متوالية من العلامات، كل واحدة منها تحمل خصوصيتها الاجتماعية والفنيّة. لكن تلك المنظومة لا تشتغل من دون الحامل/ الجسد، هو الذي ينمّيها، ويعطيها مصداقيتها التأويلية.

ويلتقطها المؤوّل/ المُتلقّي من دون عناء، ولكنْ؛ من الجدير بالذكْر بأن المُمثّل الأيقونة (شخصاً)، اقتصر دوره كمؤوّل في المرحلة الأولى التي أطلق عليها مايرهولد (مرحلة ما قبل الأداء)، ومن ثم؛ تخلّيه عن دور المؤوّل لصالح الجسد (العلامة) منتج ومصدر للعلامات المسرحية، وحامل لها، ويكون الجسد الوسيط بين الفكرة والجمهور، كما في الخطاطة الآتية:



6- برتولد بريشت B. Brecht(1898-1956)

صاغ بريشت "نقده للشكل الدرامي الأرسطي الذي يتبنّى مفهومي التقمّص (Identification) والتطهير (Catharsis) وركّز اهتمامه على المحاكاة Imitation و(النقد الواقعي)، وفي النهاية، أعطاه الديالكتيك الفرصة؛ ليقدم منهجاً لتحليل الواقع"[1]. والديالكتيك هو جوهر المسرح الملحمي Eoic Theater الذي "يهدف إلى التعليم والمتعة؛ لأنه يَجعل من التلقّي عملية واعية، وليس مُجرد أفعال.... ورفض المسرح الدرامي القائم على التمثل والإيهام، واعتبر أن كسر الإيهام من خلال الإعلان عن المسرحية في مرحلة من مراحل العَرض يَخلقُ عَلاقة مُختلِفة ما بين الواقع والمسرح، أي بين المُتفرّج، وواقعه، وما يراه على الخشبة"[2].

يَعدّ بريشت المُمثّلَ وسيطاً بين الخيال والواقع، ومن هذا المنطلق، يرى "العلاقة بين الشخصية والمُمثّل ليست علاقة تشابه وتقمّص، وإنما علاقة تغريب؛ أي ابتعاد مقصود؛ بحيث يقوم المُمثّل بعرض الشخصية على الجمهور بدلاً من أن يجسّدها"[3]، حتى لو كان بعد ذلك الانسحاب الكامل لصالح الشخصية. لأن هذه العملية فيها تداخل للخيال والواقع، والتغريب Alienation Effect هو "تقنية، تقوم على إبعاد الواقع المُصوّر؛

1- بافيس، باتريس، لغات خشبة المسرح، مصدر سابق، ص 50.
2- الياس، ماري، حسن، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص457.
3- نفسه، ص17.

بحيث يَبدّى الموضوع من خلال منظار جديد يُظهر ما كان خفياً، أو يُلفت النظر إلى ما صار مألوفاً فيه لكثرة الاستعمال"[1]، لهذا؛ رفض بريشت فكرة التقمّص أو المعايشة الصادقة التي جاء بها منهج ستانسلافسكي في مرحلة إعداد الدور، لأن التغريب "ليس كمُجرّد حلّ، بل كوسيلة عكس الواقع - يساعد في الكشف عن الفعل الداخلي، وفي هذا المعنى، نشأ التغريب - إلى حدّ ما - من "وراء النص"، وهو يمثل أحد أروع تجلّياته"[2].

يعمل التغريب على كسر الإيهام، وإظهار آلية البناء الدرامي أمام المُتفرّج، جاعلاً تركيزه ينصبّ على الآلية التي يُصنع بها الإيهام، بدلاً من الذوبان فيه، لا استجداء عواطفه. ولابد من تغريب الحدث/ الحالة، وبذلك يكون الجمهور مشاركاً، من خلال التفكير العميق بالحدث الذي يصنع أمامه، ومن ثم؛ يتخذ موقفه منه، من أجل تغيّر الطبيعة الإنسانية. ما يستلزم ذلك إيجاد طرائق جديدة كفيلة بالإنسان من الجانب الذي يبدو فيه قابلاً للتغيّر، ولن يكون ذلك بمعزل عن المجتمع " ولهذا؛ سيكون عمل المُمثّل أن يجري تغيّراً هائلاً على فنّه، لأن فنّ التمثيل قائم - حتى الآن - على الاعتقاد، بأن الإنسان هو كما هو عليه، وسيبقى إنساناً إلى الأبد، وعلى هذه الحال، كما خلقتْه الطبيعة، جالباً بذلك الضرر للمجتمع"[3].

استعار بريشت في ترسيخ طروحاته للمسرح الملحمي، من المسرح الشرقي، وبالذات من المسرح الصيني، عند مشاهدته لعروض

---

[1]- نفسه، ص139.

[2]- سونيا، تمارا، مسرح ستانسلافسكي وبريشت، مصدر سابق، ص67- 68.

[3]- بريشت، برتولد، نصوص حول مهنة التمثيل، في درامية التغيّر، اختيار ومراجعة، قيس الزبيدي، دار كنعان للدراسات والنشر، [د.ت]، ص226.

المسرح الصني، فقد "أُعجب بريخت - بشكل خاصّ - بقدرة المُمثّل الصيني - ماي لان فانغ Mei lang - fang على عزل نفسه حسياً عن دوره، الأمر الذي يؤدّي على عدم نسيان الجمهور لحقيقة أن ما يجري ما هو إلا تمثيل، وليس تدفّقاً لمجريات الحياة اليومية على الخشبة"[1]. من خلال مراقبته لأداء (مي) وتغيّر ملابسه في أثناء تأديته لدوره على الخشبة. وكيفية خلق علاقة مع المُتفرّج بوساطة الحركات التي يقوم بها، وكأنه يخلق منهم شهوداً على ما يقدّمه، أو يُعلِمهم بأنه مُجرّد وسيلة توصيل، يقوم بها، من أجل تجسيد الحالة التي ينقلها لهم. بمعنى آخر، إنه وسيط بينهم وبين الحالة/ الحدث. انتبه بريشت لهذا التغريب الذي يجسّده المُمثّل الصيني؛ حيث إن الأخير "في العرض النهاري، وقد ارتدى ملابس غريبة وبسيطة، وأدّى بعضاً من الشخصيات النسائية في برنامجه،...، وفي المساء، قدّم "مي" عرضاً مشابهاً، لكنْ؛ في هذه المرة، ظهر وهو يرتدي ثياباً نسائية مع الماكياج المناسب"[2]. وهذا يعني بأن المُمثّل يؤدّي شخصيتين، هما :

1. المعروض - ما يريد له أن يعرضه للجمهور، الشخصيات النسائية التي جسّدها المُمثّل، التي شكّلت محور العمل المسرحي.
2. العارض - وهي شخصية المُمثّل (مي)، والمسافة التي خلقها بينه وبين الشخصيات المعروضة.

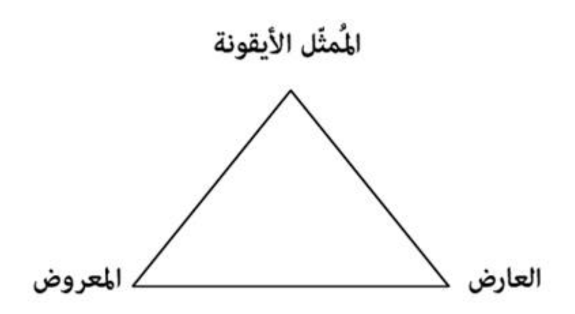
هذه الازدواجية في الأداء ، أثارت انتباه صاحب نظرية المسرح الملحمي ، ما شكّل - لاحقاً - عصب العملية التمثيلية في طروحاته ،

1- بليزايتون، كاترين، مسرح ميرخولد وبريخت، مصدر سابق، ص 45.
2- نفسه، ص 152.

وأطلق عليها (الأداء المزدوج)، وتشير تسميتها إلى وظيفتها المتداخلة، فهي تشكّل ثلاث علامات/ شخصيات، يحملها المُمثّل على الخشبة، وهي:

- الشخصية المعروضة.
- المُمثّل العارض.
- مؤدّ، يستعرض مهاراته.

والمعنى الأول للأداء المزدوج يحتّم على المُمثّل أن يضع مسافة بينه وبين الشخصية التي يمثلها، لا تتلاشى شخصيته بها. والثاني تجسيد الحدث، وفق ما يرفضه الحدث زمنياً للتجسّد. وبعد الانتهاء، يعود المُمثّل إلى وضعه الطبيعي كمراقب للحدث، من داخل الحدث نفسه، لما يقوم به المُمثّلون الآخرون من عملية تجسيد، وعليه؛ تتشكّل علامة مرجعها المُمثّل الأيقونة، ودوالها العارض والمعروض، كما في الخطاطة الآتية:



الابتعاد عن الشخصية، ابتعاد حسّيّ. لأنه (المُمثّل) حامل لعلامات متعدّدة (الشخصية/ الشخصيات، الأفعال، الحدث، الأزياء، الموسيقا، الأغاني، الديكور)، ويقف بمسافة واحدة من كل الشخصيات التي يؤدّيها في العرض المسرحي. تقتصر وظيفته على الوساطة، فهو لا يمتلك الشخصية، بل إنه متعدّد الشخصيات في العرض الواحد، ينقل لنا أكثر من شخصية، سواء كانت شخصيات رجالية، أم نسائية، بحكم وظيفته الوسائطية.

والشيء نفسه ينطبق على المُمثّلة، تنقل للمُتفرّج مجموعة من الشخصيات، وبضمنها شخصيات رجالية. كل هذا يجعل المُمثّل بعيداً عن فكرة الاندماج والمعايشة الصادقة، بل يحتّم عليه هذا الابتعاد، باتخاذ موقف من الشخصية التي يمثلها، ويكون التعاطف مع الشخصية، ومعايشتها في مرحلة التدريبات الأولية، وهذا يجده بريشت "أمراً مهمّاً، ويجب دعم هذه المسالة بالأغراض المسرحية المختلفة والملابس، ولكنْ؛ فيما بعد، على هذا التعايش أن يختفي في اللحظة التي ينتقل فيها المُمثّل من الأداء الحدسي لدوره، إلى الأداء الواعي والتقدمي لهذا الدور"[1].

ويفرض موقف المُمثّل النقدي من الشخصية التي يجسّدها المسافة الافتراضية بينه وبين الدور، لأنها شخصية متحوّلة، "ما من شخصية من شخصيات بريشت تبقى ثابتة على حالها، وبما أنها مهدّدة دون هوادة، فإن

[1] - بليزايتون، كاترين، مسرح مايرخولد وبريخت، مصدر سابق، ص 150.

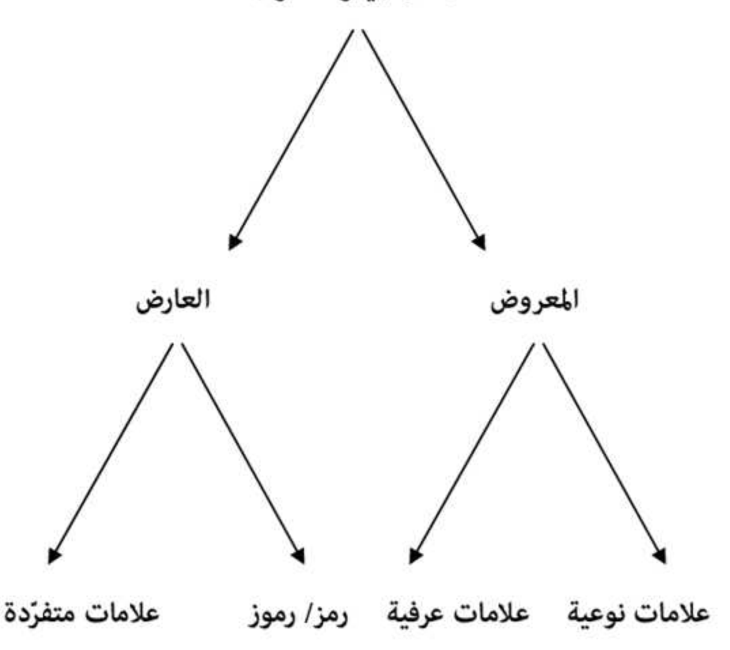
عليها أن تواجه العالم، ولكي تتمكّن من المواجهة، عليها أن تتحوّل"[1]، وهذا لا يعني أنها شخصية سلبية إزاء ما يحدث داخل المجتمع، بل سلبيتها في ثباتها، وهذا جدل ديالكتيكي.

ومن ثمّ؛ المُمثّل ليس سوى وسيط بين الحدث والجمهور، وهذا أحد ضرورات التمثيل في المسرح الملحمي. وموقف المُمثّل النقدي؛ هو بذاته موقف المُمثّل/ المُتفرّج لحدث ما، يقوم بنقله للآخرين، كأنه شخص عادي يسرد أحداثاً، وقعت أمامه أو قراءة في صحيفة، في الوقت ذاته، يمتلك موقفه الشخصي من الحدث المسرود، وهذا ما يفرضه بريشت لوظيفة المُمثّل في المسرح الملحمي. والتمثيل في المسرح الملحمي "أصعب عناصره تنفيذاً؛ إذ ينبغي على المُمثّل ألاّ يُذيب شخصيته في شخصية الدور الذي يؤدّيه،... وإنما عليه أن يعرض الشخصية في حيادية، كما لو أنه راوٍ، أو نائب عن شخص، يسرد أحداثاً وقعت للآخرين"[2]. لأن الشخصية ليست كُلاً متكاملاً، كما هي في الحياة، بل مجموعة أفعال وخطابات غير متوازنة، فهي علامة حالها حال العناصر المسرحية الأخرى. وتشتغل وفق آلية، حدّدت مهامها مسبقاً، وما إزالة الجدار الرابع، وتداخل المُمثّلين مع الجمهور، إلا لإلغاء المسافة بينهما. لأن الخطاب المسرحي عند بريشت، خطاب فكري استفزازي للمخيلة، إنْ كانت مخيلة المُمثّل أم الجمهور، فهو يهدف إلى "إظهار سلوك الناس

[1]- دورنت، برنار، قراءات بريشت، تر: جورج الصائغ وماري لور سمعان، وزارة الثقافة، دمشق،1997، ص 157.
[2]- حمادة، إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مصدر سابق، ص225.

في مواقف معينة، وأنه لم يعنيه إطلاقاً، إن كان المُمثّل متحمّساً، أو بارداً في العملية"[1]، وهذا يحتّم إلغاء المسافة بينهما؛ لأن الهدف الرئيس هو التغيّر، ولا يمكن أن ينشأ تغيّر بوجود الانفصال، الذي تفرضه المسافة.

يتحكّم المُمثّل/ الأيقونة بكل هذه الشخصيات، بوصفه الحامل الوحيد داخل العرض المسرحي. وبذلك؛ يكون المُمثّل عند بريشت هو حامل لمجموعة من العلامات التي تعمل داخل قنوات مختلفة داخل العرض المسرحي. حدّدت مسبقاً وظيفتها الاشتغالية، تحمل علامات نوعية وعرفية، وهذا يتمثل في المعروض/ الشخصيات، رموز وعلامات متفردة في شخصية العارض. وتتداخل شخصية المُؤدّي والمُمثّل الأيقونة، لأنه يخضع لازدواجية الأداء، ولا يبقى أيقونة طوال زمن العرض، ولا مؤدّ أيضاً، بل يتأرجح بين بين، كما في الخطاطة الآتية:



[1]- هورفيز، أنغليكا، عمل بريشت مع المُمثّلين، في، درامية التغيّر، اختيار ومراجعة، قيس الزبيدي، دار كنعان للدراسات والنشر، [د.ت]، ص120.

وكـذلك يلعـب المُمثّـل دور الوسـاطة، وهـذه إحـدى مهمّاتـه الرئيسـة داخـل العـرض المسرحي. بوصفه مراقباً للحـدث، ومشـاركاً فيـه، العلامـات التـي يحملهـا تعمـل بالتجـاور مـع العلامات السمعية والبصرية، الموسيقا، الأزياء، الديكور، الإكسسـورات. ومـن ثـم؛ يكـون المُمثّـل مماثلاً للعلامة الخبرية، لأنها علامة تمثل الشيء الممكن.

ومهمّـة المُمثّـل العلامـة في المسرح الملحمـي تحويـل العلامـات المصـطنعة إلى علامـات طبيعية، من خلال دوره، وليس كما هو سائد في المسرح؛ حيـث تتحـوّل العلامـات الطبيعيـة إلى اصطناعية. لأن العلامات التي يحملها المُمثّل، تكون اصطناعية من خـلال اشـتغال المُمثّـل معهـا وعليها، وتحتّم عليه مهمّته الإرسالية، اصطناعيتها، يلتقطها المُتفرّج، وتتحوّل إلى حدث طبيعي.

ولا وجود لفعل متصل عند المُمثّل البريشـتي، وإنمـا الفعـل (منفصـل)، يـرتبط بوحـدة الحدث داخل اللوحة، وهناك عنـوان (منفصـل) لكـل لوحـة. ولهـذا؛ لا يمكـن أن يكـون الفعـل (متصلاً) مع لوحـات أخـرى، لا تشـاركه وحدتـه واسـتقلاليته. ويكـون (متصـلاً) داخـل السـياق الدرامي العام للبنية الحكائية. والمُمثّـل البريشـتي مُمثّـل واع، عميـق بفهمـه لـروح الشخصـية، والأهم وعيه الأيديولوجي داخـل المجتمـع، لـيس مُجـرّد مُمثّـل، لهـذا؛ يقسـم بريشـت مراحـل الاشتغال على الشخصية إلى ثلاثة مراحل :

1. المرحلة الأولى: التعرف على النص والشخصية - التي تشكّل الأرضية المهمّة للمُمثّـل، في أثناء تنقيبه عن عوالم الشخصية، مـن خـلال القـراءات المتعـدّدة للـنص، وأيضـاً خـارج سـياقاته كـنص درامـي، بـل الـزمن الـذي كُتـب فيـه الـنص، محيطـه الاجتماعـي والأيديولوجي، وكل ما كُتب عن النص وزمن النص.
2. المرحلة الثانية: المعايشة، يُقصد بها التعـرّف عـلى الـدور مـن خـلال المُمثّـل الشـخص (الأيقونة) وجهة نظره، موقفه الفكري والأيديولوجي من الدور، ومن ثم؛ توظيف ذلك لمعايشته للشخصية في المراحل الأولية من العمل.
3. المرحلة الثالثة: النظر إلى الشخصية من الخارج، كمراقب وقارئ، وليس مُمـثّلاً، أُنيطـت به مهمّـة تمثيلهـا، بـل مـن موقـف اجتماعـي، يسـمّيه بريشـت (موقـف الفنّـان أمـام المجتمع).

تدلّ مراحل اشتغال المُمثّل/ العلامة على أنه مُمثّل باحث، مـن خـلال دراسـته للتـاريخ القديم والمعاصر، بذلك يستطيع قراءة الأحداث بعقلية معاصرة، والتعليق عليها، واتخاذ موقفـه الشخصي منها. وهذا جوهر الديالكتيك عند بريشت، ربط الحدث بعوالمه الخارجية.

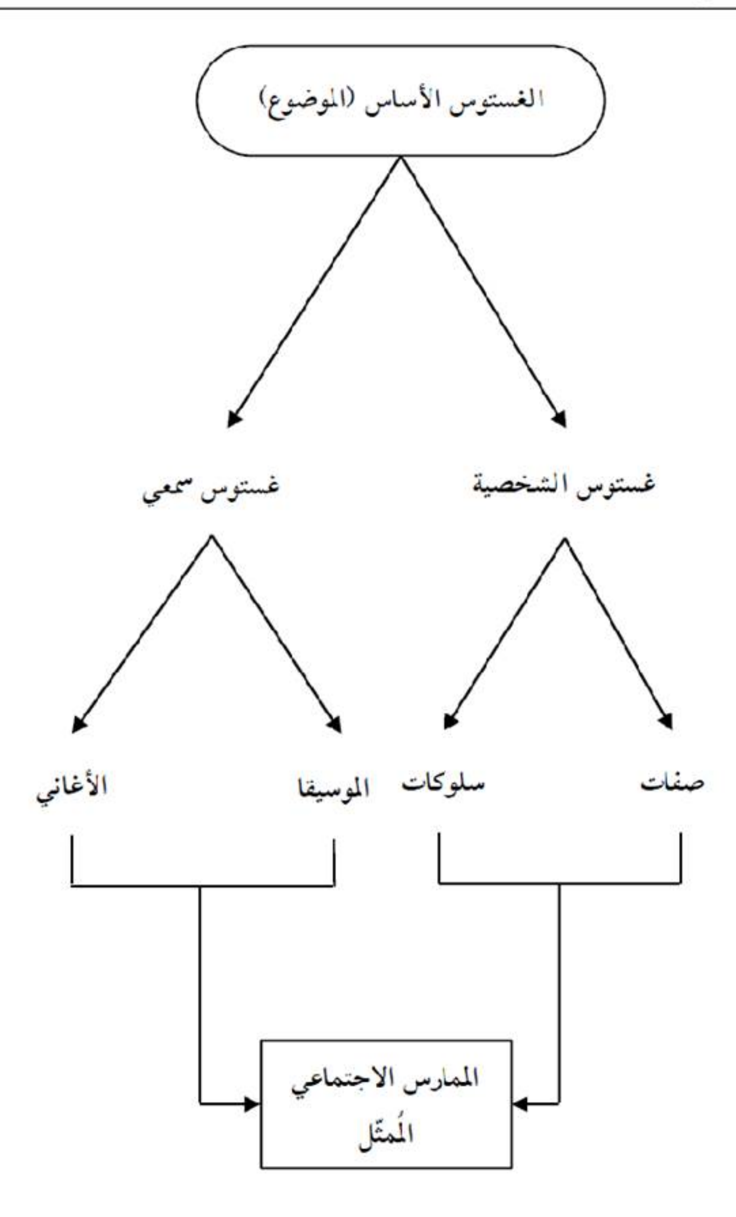
ويُعـدّ المُمثّـل عنـد بريشـت أداة لمختلـف أنـواع التعبـير الحـركي والإيماءات . لأنه - بوساطته - يُعاد بناء الحـدث ؛ " لأن الحـدث في المفهـوم

البريختي ليس جوهر أو روح التراجيديا، كما في كتاب "فنّ الشعر" التي تتفاعل بها الشخصيات، بل هو كلية التعبير الحركي والعلاقة بين الشخصيات (مجال الاتجاهات التي تتبنّاها كل شخصية تجاه الأخرى) و(توليف المجموعات وحركات الشخصيات)"[1].

وللإيماءة مرجعيتها الاجتماعية، منبتها الاجتماعي (الغستوس Gestus). ويقتصر دور المُمثّل في حملها كوسيط إلى المُتفرّج، فهي عند بريخت ليست حرة، بل تنتمي إلى مرجع. ولا يمكن أن تكون مرتجلة داخل العرض، بل تشير إلى مجموعة أو طائفة من خلال مرجعيتها، بمعنى أنها مستعارة، والهدف من هذه الاستعارة، كشف السلوك الإنساني، داخل المجموعات. والإيماءة هي مصدر ولادة الديالكتيك في المسرح الملحمي، وليس في التعارض بين الجمل المتتابعة، وخلق الديالكتيك هو جوهر النظرية البريخيتة، كما يقول باتريس بافيس[2].

يعدّ الغستوس الأرضية التي يعتمدها المُمثّل باشتغاله على الشخصية، لأنه لا يلعب دوراً في عملية الأداء، فحسب، بل على مستوى الموسيقا والأغاني أيضاً، هذه الممارسة تشكّل مجموعة غوستيسية داخل العرض المسرحي. ومن ثم؛ تشكّل كل لوحة غستوسها الخاصّ، يحملها المُمثّل، كممارس اجتماعي، كما في الخطاطة في أدناه:

[1]- بافيس، باتريس، لغات خشبة المسرح، مصدر سابق، ص 55.
[2]- نفسه، ص57.



الخطاطة الثانية

مفتتح أشبه بالخاتمة

انشغل البحث السيميولوجي منذ طروحات مدرسة براغ، وما بعدها بالعرض المسرحي والنص الأدبي. وقد نُظر إليه بوصفه علامة؛ لكنْ؛ كيف تطوّرت تلك العلامة؟ ما هي ظروف اشتغالها وانطفائها داخل العرض؟ كيفية اشتغالها؟ ولقد حاولتُ تتبّع حضور المُمثّل العلامة، واشتغاله داخل العرض المسرحي، منذ المسرح الإغريقي، وما بعد ذلك، وفي ضوء نظريات التمثيل الكبرى التي ساهمت بتطوّر فنّ المُمثّل والتمثيل، عليه نقول:

- يتماثل المُمثّل وظيفياً ومادياً مع العلامة، كلاهما يمثلان ذاتهما، وينوبان عن شيء آخر غير نفسيهما. فالمُمثّل يمثل ذاته، كما هو عند ديدرو وستانسلافسكي، والعلامة تمثل ذاتها - أيضاً - من خلال الإشارة إلى معناها، وتنوب عن شيء آخر، غير ذاتها، والمُمثّل - أيضاً - كذلك، بإنابته لشخصية غير شخصيته الحقيقية. القناع في المسرح الإغريقي يحمله المُمثّل بالإنابة كشخصية، وكذلك عند مايرهولد، بحمله للغستوس، منبت الدلالة الاجتماعية التي يحملها المُمثّل للتعبير عن حالة اجتماعية برمّتها. والشيء نفسه عند برتولد بريشت، وإنْ كان المُمثّل عند الأخير أكثر

رسوخاً، فهو ينوب عن شخصية حياتية، مـن خـلال نقلـه للحـدث/ الحادثـة، ويستعرضـها أمـام الجمهور، وهذه وظيفة علاماتية محضة، يكون علامة لشيء آخر غير ذاته.

- على الرغم من أهمّيّة طروحات مدرسة (براغ) بترسيخ سيميولوجيا المسرح، لكننا نجـد جـذور العلامـة عنـد (أفلاطـون - أرسـطو - القـديس أوغسـطين)، وإنْ كـان لم يحـظَ بالدراسـة والتحليل، كما هو عند باحثي مدرسة براغ. وهذه الجذرية للعلامة، أكّدها أعضاء براغ أنفسـهم، ويكمن دور الأخيرة بترسيخ وجدية الاشتغالات البحثية.

- لم يلغِ طغيان الخطاب اللغـوي في المسرح الإغريقـي، أهمّيّـة المُمثّـل، بـل ظـل مهيمناً بحمله المنظومة اللغوية لخطابه. ولا يمكن لذلك الخطاب أن يشتغل بفعاليـة مـن دون المُمثّـل، المُمثّل العلامة، عـلى الـرغم مـن أنـه كـان يتخفّـى وراء الشخصـيات/ الأقنعـة، التـي يحملهـا في العرض. اختزلت وظيفته حامل للعلامات، وهذا ما تفرضه العملية المسرحية آنـذاك؛ منهـا عـدم تعدّد المُمثّلين (كشخوص)، وكذلك المسافة التي تفصل مكان اللعب عن مكـان المُتفـرّجين. تمثـل وجود المُمثّل بوصفه علامة، من خلال قدرته الصوتية، وعـبر ذلـك المشـاعر والأحاسـيس. وهـذه المهارات لا يمكـن أن تُكتسـب بسـهولة ويُسر للمُمثّـل في المسرح الحـديث؛ بحيـث يوظّـف كـل قدراته الداخلية، ويوصلها للمُتفرّج عن طريـق وسـيلة واحـدة، وهـي الصـوت، وهـذه تُحسـب للمُمثّل العلامة، وحامل للعلامة.

- انتبـــه الفـــرنسي دينـــيس ديـــدرو لأهمّيّـــة المُمثّـــل واشـــتغاله في العملية المسرحية ، فأراد له أن يكون علامة أيقونية ، تشـتغل وفـق

المرجع/ الحياة والواقع مصدر تلك المرجعية. شكل الإحساس العلامة الرئيسة، التي يجب أن يحملها المُمثّل، ويتماثل معها على الخشبة، فهي تحيل إلى تلك المرجعية بصدق كامل، وهذا الصدق يجب أن يُفعله المُمثّل، والأخير يمثل أيقونة لشخصية المرجع. هذا ما اتّصفت به المرحلة الأولى عند ديدروا، والمرحلة الثانية اكتملت علاماتية المُمثّل، فهو علامة متكاملة من خلال اشتغاله العقلي على الشخصية، فهي التي تخلق مرجعها الخاصّ. فالخيال مصدر تلك العقلية البحثية في الاشتغال، يعمل على موازنة العقل والإحساس، ما يجعل مهمّة المُمثّل شاقة ومتداخلة. ومع ديدرو، نسجّل أول خطوة في فكّ التشابك بين المُمثّل والشخصية سيميولوجيا، وهو بين الأيقونة/ المُمثّل، والعلامة/ الشخصية، من خلال المسافة بين المُمثّل والشخصية. وعليه؛ يكون المُمثّل/ العلامة عند ديدروا في المرحلة الأولى علامة أيقونية، ينقل المشاعر والأحاسيس بوساطة المرجع، فهو يتماثل مع الشخصية الحياتية التي يمثلها، وكمُمثّل اختزل دوره كحامل للعلامة/ العلامات داخل العرض المسرحي. لكننا نجده في المرحلة الثانية، اشتغل بوصفه علامة ومُصدّر للعلامات، بوساطة مركزية العقل والخيال في اشتغاله، وما رفضه للمعايشة الصادقة، إلا لخلق المسافة بين المُمثّل والشخصية.

- اشتغل المُمثّل عند ستانسلافسكي بوصفه علامة عرفية، من خلال اشتغاله على شخصية واقعية مستمدة من الحياة، ويقدّمها على المسرح بطريقة فنّيّة، وهذه وظيفة العلامة العرفية. وعلى المسرح، يكون المُمثّل علامة تصديقية لما يمتاز به من وجود واقعي بالنسبة للمؤول؛

حيث يُقدّم له حدثاً متعلّقاً بعالمه الواقعي. اشتغال العلامات المتفردة والعرفيـة كـل في مسـاره، تنتج مجتمعة العلامات الطبيعية والاصـطناعية، بمعنـى أن المُمثّـل علامـة ضـمن مجموعـة مـن العلامات، لا تعمل منفردة على الخشبة، بل من خلال الشراكة العلاماتية.

- المُمثّل عند مايرهولد حامل للعلامة تارة، وتارة أخرى رمـزاً. حامـل مـن خـلال تحميلـه الفكرة الرئيسة للنص الدرامي، الذي تحوّل إلى نص حـركي، والأخـيرة منبـع الـدلالات الاجتماعيـة التي يحملها المُمثّل، ويرسلها للمُتفرّج، ورمزاً من خلال ما ترمز إليه الفكرة. وكذلك علامة حركية ضمن النص الحركي. اختصرت مهمّته الرئيسـة بوصـفه حـاملاً للعلامـات، ويشـكّل البيوميكانيـك البؤرة الأولى للعرض المسرحي، بؤرة انطـلاق اشـتغال العلامـة/ المُمثّـل. فالمُمثّـل عنـد مايرهولـد علامة رمزية، لعلامات نوعية داخل المجتمع، من خلال الدلالات الاجتماعية التـي يبثّهـا كمرسـل بوساطة الجسد.

- يتجسّد مفهوم المُمثّل العلامة عن الألماني برتولد بريشت بوضوح تامّ، من خلال المسافة التي فرضها بين المُمثّل/ العلامة والشخصية، وهذه العملية أساس عمل بريشت. فالمُمثّـل علامـة للشخصية داخل الحدث المجسّد، يفعلها بكـل تجـرّد، ومـن دون تـداخل موقفـه الشـخصي مـن الحدث الذي يجسّده، لأنه ممارس اجتماعي. تداخل وظيفة المُمثّل العلاماتيـة، مـن خـلال الأداء المـزدوج (عـارض ومعـروض)، فهـو كشـخص، علامـة أيقونيـة بامتيـاز، لعـدم اشـتغاله علاماتيـاً داخل العرض، بـل اقـتصرت وظيفتـه عـلى الوسـاطة بـين العـارض والمعـروض. الابتعـاد الـحسّي

عن الشخصية التي يعرضها، لأنه لا يمثل شخصية داخل العرض المسرحي، بل مجموعة من الشخصيات/ ما يحتّم عليه (المُمثّل) حمل علامات رمزية ونوعية وعرفية، بوساطة شخصية العارض العلاماتية، وهذا يتشابه مع وظيفة المُمثّل في المسرح الإغريقي. وما الأداء المزدوج عند بريشت، إلا أداء وظيفي للمُمثّل العلامة، من خلال ازدواجية وظيفته، فهو أيقونة بتواجده كمراقب للحدث، وعلامة من خلال مشاركته بالحدث نفسه.

- على الرغم من الأهمّيّة الكبيرة لجدول كاوزان، وتصنيفه لعمل المُمثّل. لكنه أهمل أهمّيّة النص الفرعي أو الثانوي (الإرشادات المسرحي)، والأخير يشكّل أرضية مهمّة لاشتغال المُمثّل العلامة في العرض المسرحي. لما يحمله من علامات لغوية وبصرية، وما تحمله مجتمعة من دوال فاعلة في منظومة علامات المُمثّل . كذلك صنّف كاوزان النص الأدبي، علامة زمنية فقط، على الرغم ممّا يحمله النص من علامات مكانية. والشيء نفسه ينطبق على علامات الماكياج وتصفيف الشعر، يجدها علامات بصرية فقط، تدلّ على المكان، لكنها تحمل علامات زمانية أيضاً، فتصفيف الشعر في العصر الأليزابيثي، يختلف عنه في القرن العشرين، بل إن وضعية الماكياج بالنسبة للسيدات تختلف من موسم عن آخر، فالربيع له ألوانه وقوته، وكذلك الخريف والشتاء. وكذلك بالنسبة للملابس، فلكل زمن يحمل سمات موضاته الخاصّة، أما بالنسبة للموسيقا والمؤثرات الصوتية؛ لا يمكن أن تكون علامات زمنية فقط، وذلك لاختلاف الثقافات من بلد إلى بلد، بل أحياناً حتى في البلد الواحد، فلكل ثقافة موسيقاها الخاصّة، تشغل وفق مرجعيتها.

- لا يمكن للمُمثِّل أن يشتغل علاماتياً داخل العرض المسرحي، من دون عقلية بحثية، تساعده باكتشاف أدقّ التفاصيل للشخصية وداخل العرض المسرحي. وعليه؛ يتحتّم على المُمثّل تدوين الشخصية في مراحل تطوّرها على مستوى الفعل/ الأفعال الرئيسة والثانوية، أفعال الشخصيات الأخرى، وتأثيرها على الشخصية التي يمثلها، فلسفة اللون ودلالالته، إنْ كان في الضوء، أم الزي الذي ترتديه الشخصية. كذلك الأسباب لدخول الإكسسورات.

يعمل على تدوين كل ذلك بكراسنا شبه بكراس الإخراج أو نص الخشبة Stag text، نسمّيه (كراس المُمثّل Actor text)، يشكّل ما يشبه (الحافظة)، يحفظ كل ما يخص العملية التمثيلية على الخشبة، يُحدّد فيها المسارات والقنوات التي تمرّ بها الأنساق العلاماتية ودلالالتها، تدوين أرضية الدوال، ومرجعيتها، الثقافة التي تنشئ وتتحرك فيها.

الكراس يقنّن الجهد العضلي والنفسي الذي يتحرك بداخله المُمثّل، حتى لا ينزاح المعنى الدلالي للعلامات التي يحملها. وهذا لا يعني تكلّس عمل المُمثّل . لأن لحظة العرض تحمل خصوصيتها الآنية، نتيجة الاتصال المباشر مع الجمهور، بل يسعى الكراس لعدم سقوط المُمثّل تحت تأثير تلك اللحظة، ويحافظ على توازنه داخل العرض.

البيبليوغرافيا

المصادر والمراجع:

أولاً: المكتوبة في اللغة العربية:

- بنكراد، (سعيد)، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديد، الدار البيضاء، 2003.
- السرغيني (محمد)، محاضرات في السيميولوجيا، الدار البيضاء، 1987.
- سعد (صالح)، الأنا الآخر - إزدواجية الفنّ التمثيلي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، ع 274، أكتوبر، 2001 .
- علي (عواد)، غواية المتخيَّل المسرحي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1997.
- العماري، (محمد التهامي)، حقول سيميائية، إعداد وترجمة، منشورات مجموعة من الباحثين الشباب في اللغة والأدب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس،2007.
- فراح (محمد)، الخطاب المسرحي وإشكالية التّلقّي، إديسوفت للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2006.

- قزق، (فايز)، مقدمة، مسرح ميرخولد وبريخت، بليزايتون، كاترين، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق،1997.
- الكاشف (مدحت)، اللغة الجسدية للمُمثّل، أكادمية الفنون، القاهرة، 2006.
- المناصرة، (عز الدين)، السيميائية الأصول، القواعد والتاريخ، مجموعة باحثين، تر: رشيد بن مالك، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008.

ثانياً: المترجمة إلى اللغة العربية:

- إداورد، (برون)، مايرهولد ثورة في المسرح، تر: أمين حسين، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 14، 2002.
- أرسطو، فنّ الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، [د.ت].
- أستون (إلين)، وسافونا(جورج)، المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، أكادمية الفنون، وحدة الإصدارات، مسرح (13)، ب ت.
- إسلن (مارتن)، مجال الدراما" كيف تخلق العلامات الدرامية المعنى على المسرح والشاشة"، تر: سباعي السيد، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 14، 2002 .
- أوبرسفيلد، (آن)، قراءة المسرح، تر: مي التلمساني، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي6، 1979.
- أوبرسفيلد، (آن)، مدرسة المُتفرّج، تر: ميشال سليمان، منشورات اجتماعية، بيروت،1994.
- إيبرت (جيرهارد)، الارتجال وفنّ التمثيل المسرحي" دراسة في إبداعية المُمثّل"، تر. حامد أحمد غانم، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 14، 2002.

- إيكو (أمبرتو)، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر. سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2000.
- إيلام، كير، سيمياء المسرح والدراما، تر: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992.
- باربا (أيوجينيو)، زورق من ورق"عرض المبادئ العامة لأنثروبولوجية المسرح "، تر. قاسم بياتلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2006.
- باربا (أيوجينيو)، طاقة المُمثّل،
- بارت (رولان)، الدرجة صفر للكتابة، تر: محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ط 3، 1985.
- بارت (رولان)، درس السيميولوجيا، ترجمة، ع. بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986.
- بارت (رولان)، علامات الموضة، في، حقول سيمائية، العماري، محمد التهامي، حقول سيميائية، إعداد وترجمة، منشورات مجموعة من الباحثين الشباب في اللغة والأدب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس2007.
- بارت (رولان)، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، ط1، 1993.
- بارت، (رولان)، المغامرة السيميولوجية، تر: عبدالرحيم حزل، دار تينمل للطباعة والنشر، ط1 مراكش، 1993.
- بافيس، (باتريس)، لغات خشبة المسرح : مقالات في سيميولوجيا المسرح، تر: أحمد عبد الفتاح، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 14، 2002.
- بالمه (كريستوفر)، مقدمة في علم المسرح، تر. علي عبد الغفار فطوم، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 15، 2003.

- برنار (توسان)، ما هي السيميولوجيا؟، تر: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، ط 2، 2000
- بريشت، (برتولد)، نصوص حول مهنة التمثيل، في، دراميـة التغـيّر، اختيـار ومراجعـة، قـيس الزبيدي، دار كنعان للدراسات والنشر، ب ت.
- بليزايتـون (كـاترين)، مسرح ميرخولـد وبريخـت، تـر: فـايز قـزق، المعهـد العـالي للفنـون المسرحية، دمشق،1997.
- بورس، (ش. س)، تصنيف العلامات، تـر: فريـال جبـوريغزول، في، مـدخل إلى السـيميوطيقا، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار الياس العصرية، القاهرة، مج1، 1986.
- بينتلي، (اريك)، نظرية المسرح الحـديث، تـر: يوسـف عبـد المسـيح ثـروت، دائـرة الشـؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، بغداد، ط 2، 1986.
- تشاندلر، دانيال، أسس السيميائية، تر: د. طلال وهبة، المنظمـة العربيـة للترجمـة، بـيروت، ط1، أكتوبر 2008.
- تشيني (شلدون)، المسرح: ثلاثة آلاف سنة من الدراما والتمثيل والحرفة المسرحية، تـر: حنـا عبود، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ج 1، 1998 .
- تشيني (شلدون)، المسرح: ثلاثة آلاف سنة من الدراما والتمثيل والحرفة المسرحية، تـر: حنـا عبود، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ج 2، 1998 .
- توبوركوف، قسطنطين ستانسلافسكي، تر: عدنان جـودة، م الحيـاة المسرحيـة، وزارة الثقافـة والإرشاد القومي، دمشق، العدد 7-8، ربيع- شتاء 1979 .
- جرمان (كلود) ولوبلون (ريمون)، علم الدلالـة، تـر: نـورد الهـدى لوشـن، المكتـب الجـامعي الحديث، الإسكندرية، [د.ت].

- دورنت، (برنار)، قراءت بريشت، تر: جورج الصائغ وماري لور سمعان، وزارة الثقافة، دمشق،1997.
- دي سوسير، فرديناند، علم اللغة العام، تر: يوئنيل يوسف، دار آفاق عربية، بغداد،، عام1985.
- دي سوسير، فرديناند، محاضرات في علم اللسان العام، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، المغرب،2008.
- ديور، إدوين، فنّ التمثيل من الآفاق والأعماق، تر: مركز اللغات والترجمة، وحدة الإصدار مسرح (27)، القاهرة، ج 1، 1998.
- ديور، إدوين، فنّ التمثيل من الآفاق والأعماق، تر: مركز اللغات والترجمة، وحدة الإصدار، مسرح (27)، القاهرة، ج 2، 1998.
- ديوكس، اشلي، الدراما، تر: محمد خيري، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، [د.ت].
- زاخافا، بوريس، إعداد المُمثّل، ترجمة توفيق المؤذن، مطبعة مدبولي، القاهرة، 1998.
- ستانسلافسكي (قسطنطين)، إعداد المُمثّل في التجسيد الإبداعي، تر: د. شريف شاكر، منشورات المعهد العالي للفنّ المسرحي، وزارة الثقافة، دمشق، ج2، 1985.
- ستانسلافسكي، (قسطنطين)، إعداد المُمثّل، تر: د. محمد زكي العشماوي والفنّان محمود مرسي، دار النهضة العربية، بيروت،1981.
- ستانسلافسكي، (قسطنطين)، حياتي في الفنّ، تر: دريني خشبة، منشورات الشرق، القاهرة، ج2، [د.ت].
- ستانسلافسكي،، حياتي في الفنّ، تر: دريني خشبة، منشورات الشرق، القاهرة، ج1، [د.ت].

- سونيا، (تمارا)، مسرح ستانسلافسكي وبريشت، تر: ضيف اللـه مراد، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1994.
- شايكين (جوزيف)، حضور المُمثّل، تر. سامي صلاح، وزارة الثقافة - مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 17، 2005.
- شكسبير وليم، المآسي الكبرى، هاملت، عطيل، الملك لير، مكبث، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1990.
- العماري، (محمد التهامي)، حقول سيميائية، إعداد وترجمة، منشورات مجموعة من الباحثين الشباب في اللغة والأدب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس2007.
- الغانمي (سعيد)، اختيار وترجمة، اللغة والخطاب الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1993.
- غيبرت، (جيرهاد)، الارتجال وفنّ التمثيل المسرحي، تر: د. حامد أحمد غانم، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 13، عام 2002.
- فلتروسكي، يري، سيميولوجيا الفرجة تبحث عن ماضيها، تر: د. حسن المنيعي، في، المسرح والسيميولوجيا، منشورات سليكي إخوان، ط1، 1995.
- فونتاني (جاك)، سيمياء المرئي، تر. على أسعد، دار حوار للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، اللاذقية، ط1، 2003.
- كارلوس (مارفن)، فنّ الأداء"مقدمة نقدية"، تر، د. منى سلام، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000 م.
- كريك (إدوارد كوريك)، في الفنّ المسرحي، تر: دريني خشبة، مكتبة الآداب بالجاميز، ب ت.
- كول توبي، شينوي، هيلين كريش، المُمثّلون والتمثيل تاريخ التمثيل، تر: ممدوح عدوان، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1997.

- كوهن (روبرت) مقدمة في التأثير الطاغي لفنّ التمثيل، تر. سامي صلاح، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 2003 .
- كيرمان (هارولد)، حول الإخراج المسرحي، تر: ممدوح عدوان، دار دمشق للطباعة والصحافة والنشر، دمشق، 1988.
- لويس (روبرت)، منهج أم جنون؟، تر. نادية على البطل، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 17، 2005.
- مايرهولد، (فيسفولود)، في الفنّ المسرحي، تر: شريف شاكر، دار الفارابي، بيروت، الكتاب الثاني، ط1، كانون الأول، 1979.
- مجموعة مؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، تر: وتقديم، أدمير كورية، وزارة الثقافة، دمشق 1997.
- ميلنج، (جان)، لي، (جراهام)، نظريات حديثة في الأداء المسرحي من ستانسلافسكي إلى بوال، تر: إيمان حجازي، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 16، وزارة الثقافة، القاهرة2004.
- هورفيز، (أنغليكا)، عمل بريشت مع المُمثّلين، في، دراميـة التغيّر، اختيار ومراجعة، قيس الزبيدي، دار كنعان للدراسات والنشر، [د.ت].
- ياكبسون (رومان)، محاضرات في الصوت والمعنى، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994.

الجرائد والمجلات الدورية:

- أحمد أسعد، (سامية)، الدلالة المسرحية، عالم الفكر، الكويت، م العاشر، ع 4، يناير - فبراير - مارس، 1980.
- أوبرسفيلد، (آن)، في، يونس لوليدي، المسرح بين أدبية النص وفنّيّة العرض (من الفضاء النصي إلى الفضاء الركحي)، مجلة البيان، الكويت، ع 320، مارس 1997.

- توبوركوف، قسطنطين ستانسلافسكي، تر: عدنان جـودة، م الحيـاة المسرحيـة، وزارة الثقافـة والإرشاد القومي، دمشق، العدد 7-8، ربيع- شتاء 1979. .
- حسن، (طارق)، صنع وتوظيف العلامات في المسرح، مجلة البيان، الكويـت، ع 332، مـارس 1998.
- شرجي، (أحمد)، أوفيليا تقرأ القرآن تحت المطـر، جريـدة المـدى، المـدى الثقـافي، بغـداد، ع 887، الخميس 1 آذار، 2007.
- شرجـي، (أحمـد)، ثلاثيـة اسـخيلوس في هولنـدا، مجلـة البحـرين الثقافيـة، وزارة الثقافـة البحرينية، العدد 56، أبريل 2009.
- العماري، (محمد التهامي)، الحسّ السيميائي في لاوعـي الطليعـة المسرحيـة الغربيـة، مجلـة البيان، الكويت، ع 393، أبريل، 2003.
- القَصَص، (مجد)، مناهج إعداد المُمثّل عند ستانسلافسكي وبريخت، جريدة الفنون، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 90، يونيو - حزيران، س 8، 2002.
- مؤمن، (محمد)، التحليل العلاماتي لفنّ المُمثّل المسرحي، مجلـة فضـاءات مسرحيـة، تـونس، العدد 3، عام 1985.
- معلا، (نديم)، الدراما تنزع قناع الأدب، مجلة البيان، الكويت، ع 332، مارس 1998.
- المويل، (فاضل)، إعداد المُمثّل من ستانسلافسكي إلى غروتفسكي، مجلـة البيـان، الكويـت، ع 387، أكتوبر، 2002.

القواميس والمعاجم:

- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج الحادي عشر، [د.ط]، [د.ت].
- الجلبي، (سمير عبد الرحيم)، معجم المصطلحات المسرحية، دار المأمون، بغداد، 1993.
- المعجم الفلسفي، مجمـع اللغـة العربيـة، الهيئـة العامـة لشـؤون المطـابع الأميريـة، 1983، جمهورية مصر العربية.

- الكرمي (حسن سعيد)، الهادي إلى لغة العرب، قاموس عربي عربي، دار لبنان للطباعة والنشر، ج2، ط1 .
- الياس (ماري) وحسن (حنان قصاب)، المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان.
- سعيد (جلال الدين)، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، تونس،2007.
- عبد المسيح (جورج مثري)/ تابري (هاني جورج)، الخليل: معجم مصطلحات النحو العربي، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1990.
- تشاندلر، (دانيال)، معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)، تر: شاكر عبد الحميد، أكادمية الفنون، وحدة الإصدارات، 2002.
- حمادة، (إبراهيم)، معجم المصطلحات ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1997 .

المراجع باللغات الأجنبية:

- B. hunning , De opkomst van modern theater, van traditie tot experiment, International theater Bookshop,Amsterdam,1983.
- Broer (A. L),Het toneel door de eeuwen, Servire BV, editien2, Rotterdam,1980
- Encyclopaedia Britannica, www. britannica. com/ EBchecked/ topic/ 4329/ acting/ 4329main/ Article#toc=toc9110170
- Kirkpatrick, Betty, The Oxford Large Print Thesaurus, Oxford University Press, New York- USA, 1997
- Marshall, Gordon, Oxford Dictionary of Sociology, 2nd Edt. Reading, England, 1998 patrice pavis, dictionnaire du theatre, Arman Colin, Paris, 2009.



- مواليد بغداد 1968.
- غادر العراق عام 1996.
- يقيم في هولندا منذ 1998.
- ماجستير دراسات مسرحية ،جامعة ابن طفيل - القنيطرة - المملكة المغربية 2010.
- بكليوريوس تمثيل - كلية الفنون الجميلة - بغداد 1996.
- دبلوم تمثيل - معهد الفنون الجميلة - بغداد 1991.
- تُوّج بقلادة العنقاء الذهبية في هولندا عام 2012.
- كُرّم في كل من : العراق عند عودته للبلـد 2011 ، و تـونس - مهرجـان المنسـتير الـدولي 15 للمسرح الجامعي، وفي المغـرب - أيـام العيـون المسرحيـة الثالثـة - 2010، لتعـدّد إنجازاتـه المسرحية.
- أخرج ومثّل في الكثير من الأعمال المسرحية في العراق – هولندا - المغرب.
- مثّل في الكثير من المسلسلات التلفزيونية في العراق.

- مثّل في أفلام سينمائية عراقية وهولندية.
- عضو نقابة الفنّانين العراقين.
- عضو نقابة الفنّانين الهولندين.
- شارك في الكثير من المهرجانات المسرحية: العراق، القاهرة، هولندا، المغرب، تونس.
- طرح طريقة جديدة لإعداد المُمثّل، وهـي (المُمثّـل الباحـث) وأشرف عـلى أكـثر مـن عشرة محترفات للطريقة في مهرجانات دولية في كل من: هولندا، المغرب، تونس.
- صدر له (المسرح العربي من الاسـتعارة إلى التقليـد) طبعـة أولى 2012، عـن مكتبـة عـدنان للنشر والتوزيع. وطبعة ثانية منقّحة 2013.
- صدر له كتاب مشترك مع مجموعة من الباحثين عن مجلة العربي الكويتية (المسرح العـربي مسيرة تتجدّد) 2011 الكويت.
- لـه كتابـان تحـت الطبـع: عـروض مسرحيـة مفخّخـة . والمُمثّـل الباحـث وسـيط الطقـوس المسرحية.
- للتواصل مع الكاتب:ahmedsharghi@yahoo.com